

SLOVENIJA

Časopis za kulturu, nauku i obrazovanje
Časopis za kulturo, znanost in izobraževanje

Beograd
2018.

SLOVE

Časopis za kulturo, nauku i obrazovanje / Časopis za
kulturo, znanost in izobraževanje
IV (2018)

ISSN: 2466-555X

ISSN: 2466-2852 (Online)

Izdavač / Založnik

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet /
Univerza v Beogradu, Filološka fakulteta i/in
Nacionalni svet slovenačke nacionalne manjine
u Republici Srbiji / Nacionalni svet slovenske
narodne manjšine v Republiki Srbiji

Za izdavača / Za založbo

Prof. dr Ljiljana Marković

Saša Verbič

Adresa izdavača / Naslov uredništva

Terazije 3/IX, 11000 Beograd

tel +381 (0)11 33 40 845

e-mail: nacionalnisvet@gmail.com

www.slovinci.rs

Lektura i korektura / Lektoriranje in korektura

Sofija Miloradović (srpski), Milica Ševkušić

(engleski), Tanja Tomazin (slovenački)

Dizajn korica i tekstone / Oblikovanje naslovnice in
tekstone

Marija Vauda

Grafičko oblikovanje / Grafično oblikovanje

Jasmina Pucarević

Tiraž / Naklada

300

Štampa / Tisk

SGC Beograd

Štampanje publikacije finansirano je iz sredstava Ministarstva
kulture i informisanja Republike Srbije i Nacionalnog saveta
slovenačke nacionalne manjine u Republici Srbiji / Tiskanje
publikacije je financirano iz sredstev Ministrstva kulture in
informiranja Republike Srbije in Nacionalnega sveta slovenske
narodne manjšine v Republiki Srbiji.



ENIKA

Glavni i odgovorni urednici / Glavni in odgovorni urednici
Prof. dr Maja Đukanović (Univerzitet u Beogradu,
Filološki fakultet, Srbija) i/in Biljana Milenković-Vuković
(Etnografski institut SANU, Beograd, Srbija)

Međunarodna redakcija / Mednarodni uredniški odbor
Dr. Tatjana Balažić Bulc (Univerza v Ljubljani, Filozofska
fakulteta, Slovenija), M.A. Dejan Georgiev (Univerza v
Ljubljani, Filozofska fakulteta, Slovenija), dr. Cvetka Hedžet
Tóth (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Slovenija),
prof. dr Borko Kovačević (Univerzitet u Beogradu, Filološki
fakultet, Srbija), Silvija Krejaković (Muzej grada Beograda
– Zavičajni muzej Zemun, Srbija), prof. dr Željko Marković
(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Srbija), dr.
Mojca Nidorfer Šiškovič (Univerza v Ljubljani, Filozofska
fakulteta, Slovenija), prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol
(Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Slovenija), prof.
dr Anica Sabo (Univerzitet u Beogradu, Fakultet muzičke
umetnosti, Srbija), dr Milena Spremo (Zrenjanin, Srbija),
dr Lada Stevanović (Etnografski institut SANU, Beograd,
Srbija), dr. Janja Žitnik Serafin (ZRC SAZU, Inštitut za
slovensko izseljenstvo in migracije, Ljubljana, Slovenija),
Dragomir Zupanc (Beograd, Srbija).

Međunarodni izdavački savet / Mednarodni svetovadni odbor
Prof. dr Jurij Bajec (Beograd), dr Jadranka Đorđević
Crnobrnja (Beograd), dr. Zdenka Petermanec (Maribor), prof.
dr Vesna Polovina (Beograd), dr Mladena Prelić (Beograd),
dr. Nataša Rogelja (Ljubljana), dr. Alojzija Zupan Sosič
(Ljubljana).

Sekretar redakcije / Tehnična urednica
Dr. Tanja Tomazin

Tekstovi primljeni za objavljivanje na sastanku redakcije,
03. 12. 2018. godine / Besedila sprejeta za objavu na sestanku
redakcije 03. 12. 2018.

Časopis se objavljuje jednom godišnje / Časopis izhaja enkrat
na leto

Časopis se besplatno može preuzeti sa sajta: / Časopis se
lahko brezplačno prevzame s spletne strani:
www.slovinci.rs

Sadržaj / Vsebina

Tema broja / Tema številke

Umetnička preplitanja u srpsko-slovenačkom kulturnom prostoru / Umetniška prepletanja na srbsko-slovenskem kulturnem področju (urednica broja / urednica številke Lada Stevanović)

- 7 Lada Stevanović
Uvodna reč / Uvodnik / Editorial

Naučni i stručni članci / Znanstveni in strokovni članki

- 23 Ljiljana Dubljević Vojkić
Anita Mezetova – život posvećen umetnosti / Anita Mezetova – življenje, posvečeno umetnosti
- 53 Ervina Dabižinović
Vida Matjan – *duša svega*, uspješna Slovenka u Crnoj Gori / Vida Matjan – *duša vsega*, uspešna Slovenka v Črni Gori
- 81 Sanja Kojić Mladenov
Lidija Srebotnjak Prišić – profesionalni identitet intermedijske umetnice i profesorke / Lidija Srebotnjak Prišić – profesionalna identiteta intermedijske umetnice in profesorice
- 93 Aleksandra Stamenković
Doprinos Jožeta Plečnika arhitekturi Beograda / Prispevek Jožeta Plečnika k arhitekturi Beograda
- 113 Ivana Kronja
Neke autorske tendencije u savremenom slovenačkom filmu: nostalgija, kritika, angažman / Nekateri avtorske težnje v sodobnem slovenskem filmu: nostalgija, kritika, angažma
- 139 Mitja Reichenberg
Filmska glasba in zlata leta slovenskega filma (1) / Filmska muzika i zlatne godine slovenačkog filma (1)
- 161 Naško Križnar
Filmski mostovi Dragomirja Zupanca med Srbijo in Slovenijo / Filmski mostovi Dragomira Zupanca između Srbije i Slovenije

Varia / Varia

- 189 Marija Stanonik
Na dobroti svet stoji: izkušnje slovenskih izgnancev med II. svetovno vojno v okupirano Srbijo in nacistično Nemčijo / *Na dobroti svet*

opstaje: iskustva slovenačkih izgnanika poslatih u okupiranu Srbiju i nacističku Nemačku, za vreme Drugog svetskog rata

219 Jože Sivaček
Josip Plečnik – misija u Češkoj / Josip Plečnik – misija na Češkem

231 Miloš Brun
Bruno Brun – rodonačelnik beogradske škole klarineta / Bruno Brun – začetnik beograjske škole klarineta

Prevod / Prevod

243 Jelena Budimirović
Alojz Ihan. *Eseji državljanina, Hiljadu zdravica i jutro posle* / Alojz Ihan. *Državljski eseji, Tisoč zdravic in jutro potem*

Prikazi i osvrti / Prikazi in pregledi

253 Leon Stefaniya
Ivana Vesić i Vesna Peno *Između umetnosti i života – o delatnosti udruženja muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji* / Ivana Vesić in Vesna Peno *Med umetnostjo in življenjem – o delovanju združenja glasbenikov v Kraljevini SHS/Jugoslaviji*

259 Tanja Petrović
Vojko Gorjanc *Nije rečnik za seljaka* / Vojko Gorjanc *Slovar ni za kmeta*

263 Dragomir Zupanc
Vlado Škafar *Devojka i drvo* / Vlado Škafar *Deklica in drevo*

265 Vladislava Ignjatov
Izložba Kultura sećanja : ko ne pamti, iznova proživljava u Narodnom muzeju Zrenjanin / *Razstava Kultura spomina : kdor se ne spominja, ponovno doživlja* v Narodnom muzeju Zrenjanin

269 Beleške o autorima / Podatki o avtorjih

276 Izdavački savet i lista recenzenata: imena i afilijacije / Svetovalni odbor in seznam recenzentov: imena in afilijacije

281 Politika časopisa i uputstvo autorima / Politika časopisa in navodila avtorjem / Journal policy and author guidelines

Lada Stevanović
Etnografski institut SANU
Beograd, Srbija
lada.stevanovic@gmail.com

UDK: 050SLOVENIKA"2018"

Umetnička preplitanja u srpsko-slovenačkom kulturnom prostoru

Četvrti broj časopisa *Slovenika* je u tematskom delu posvećen umetnosti i putanjama pojedinih umetnica i umetnika čije je stvaralaštvo na različite načine povezivalo Sloveniju i Srbiju, nepovratno i gusto preplićući ne samo individualne sudbine, već i oblikujući umetničke i kulturne fizionomije sredina u kojima su se ovi procesi odvijali. Ono što je svakako specifično kada govorimo o migracijama ideja, umetničkih praksi i angažovanja je to da su oni obeleženi ne samo spoljnim, društveno-političkim prilikama i okolnostima, već i individualnim angažmanom, te ličnim i umetničkim pečatom.

Veći deo dvadesetog veka su Srbija i Slovenija bile deo iste države, Jugoslavije – najpre kraljevine, a potom i socijalističke federativne republike, što su okolnosti u kojima se stvarao jedan jedinstveni umetnički prostor, u kome je protok ljudi i ideja bio ne samo moguć nego i poželjan.

U radu Ljiljane Dubljević Vojkić *Anita Mezetova – život posvećen umetnosti* čitaćete o operskoj pevačici koja je nastupala i sticala priznanja na scenama širom Evrope, ali se nastanila u Beogradu 1934. godine. Iako je njen glavni motiv za selidbu bio privatn (tu su joj živeli sestra i sestr (ić za koje je bila veoma vezana), Mezetova je ostvarila blistavu karijeru kao pevačica Narodnog pozorišta i važna predstavnica beogradske muzičke scene. Pored muzičko-scenskog rada, bila je posvećena i pedagoškom radu na Fakultetu muzičkih umetnosti u Beogradu. Bila je zaslužna za školovanje mnogih operskih glasova, ali je ostavila trag i u popularnom muzičkom žanru, radeći sa Radmilom Karaklajić, Terezom Kesovijom, Arsenom Dedićem i drugima.

Još jedna slovenačka muzička umetnica koja je ostvarila uzbudljivu karijeru i kroz svoj pedagoški rad uticala na umetnički život grada u kome je radila bila je Vida Matjan, o kojoj piše Ervina Dabižinović u tekstu *Vida Matjan – duša svega*. Dolazak Vide Matjan sa porodicom u Beograd bio je motivisan željom da i formalno zaokruži svoje muzičko profesionalno obrazovanje. Osim muzici, u Beogradu se Vida Matjan posvetila i usavršavanju slikarstva. Nakon dvadeset godina, Vida Matjan se sa porodicom preselila iz Beograda u Kotor, gde je najpre osnovala privatnu muzičku školu, a potom, kada je škola postala državna, rukovodila je njome kao direktorka. Osim pedagoškim radom, Vida Matjan se bavila komponovanjem i etnomuzikologijom. Kulturni i umetnički pečat koji je ostavila u Kotoru neizbrisiv je i traje do danas, ne samo kroz rad jedne od najznačajnijih muzičkih škola u Crnoj Gori, već i kroz stvaralaštvo generacije umetnika kojima je bila profesorka, poput Darinke Matić Marović, Tripa Simonutija i mnogih drugih.

Na ovaj tekst nadovezuje se i Sanja Kojić Mladenov, koja nas u radu *Lidija Srebotnjak Prišić – profesionalni identitet intermedijske umetnice i profesorke* upoznaje sa stvaralaštvom i pedagoškim radom Lidije Srebotnjak Prišić, intermedijalne umetnice i profesorke novih likovnih medija na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, slovenačkog porekla, koja je aktivno angažovana na održavanju veza sa slovenačkom umetničkom scenom. Nakon školovanja u Beogradu, Novom Sadu i Ljubljani, ova eksperimentalna umetnica i inovatorka zaslužna je i za negovanje i održavanje umetničkih veza sa Slovenijom i u periodu kada na političkom polju (a posledično i drugim poljima) veze između Srbije i Slovenije slabe.

Umetnički tragovi i uticaji ne podrazumevaju nužno i migracije umetnika. Tako je čuveni slovenački arhitekta po čijem je nacrtu izgrađena crkva Sv. Antuna na Crvenom Krstu izmenio kroz svoje stvaralaštvo arhitektonsku fizionomiju Beograda, iako u ovom gradu nikada nije živeo. Reč je, naravno, o Plečniku, o čijoj arhitekturi, vezama sa Beogradom, ponudi da se u njega doseli i prilikama koje nisu pogodovala tome piše Aleksandra Stamenković u radu *Doprinos Jožeta Plečnika arhitekturi Beograda*.

U kompleksnim jugoslovenskim umetničkim projektima, poput filmskih (koji u sebi sažimaju ne samo ideje, pokretne slike i muziku, već i scenario, režiju, ekipu glumaca, snimatelje, organizatore, prostor), neizbežna je bila međusobna saradnja umetnika iz čitave tadašnje zemlje. Tekst koji sledi – *Neke autorske tendencije u slovenačkom filmu: nostalgija, kritika, angažman* – napisala je beogradska filmska kritičarka, teoretičarka i profesorka Ivana Kronja. Ovaj rad se bavi pojedinim aspektima slovenačke kinematografije od trenutka kada se ona izdvojila iz jugoslovenskih okvira. Osim što analizira nekoliko tema i tendencija u slovenačkoj kinematografiji, tekst Ivane Kronje omogućava ovdašnjoj

čitalačkoj publici da se upozna sa filmovima koje nije imala prilike da vidi.

U tekstu Mitje Rajhenberga (Mitje Reichenberga) pod nazivom *Filmska muzika i zlatne godine slovenačkog filma*, koji prati filmsku muziku na slovenačkom filmu, od vremena kada su se prvi filmovi snimali pa sve do danas (dakle najpre u Jugoslaviji, a potom u samostalnoj državi Sloveniji), imamo priliku da čitamo na koji način se rekonstruiše nacionalni kanon slovenačke filmske muzike i razaznaje njen kontinuitet u različitim i izmenjenim državnim i društveno-političkim okolnostima.

Filmskom stvaralaštvu, ovaj put dokumentarnom, posvećen je i naredni tekst *Filmski mostovi Dragomira Zupanca – između Srbije i Slovenije*. Reč je o stručnom intervjuu koji je vodio etnolog i vizuelni antropolog Naško Križnar iz Ljubljane sa Dragomirom Zupancem, filmskim i televizijskim rediteljem i urednikom koji je rođen u Ljubljani, a danas živi u Beogradu. Njegov bogat stvaralački opus, kome je intervju posvećen, povezan je sa obema ovim sredinama i prati dinamiku umetničkih kretanja koja je postojala u nekadašnjoj zajedničkoj državi. Pored toga što nas upoznaje sa uzbudljivim rediteljskim opusom Dragomira Zupanca, naročita vrednost ovog intervjua je da većinu analiziranog materijala čine etnološki filmovi, te filmovi o umetnicima i umetničkim dešavanjima, što nam daje širok uvid ne samo u veze koje su postojale i postoje između Slovenije i Srbije nego i kompleksnu sliku svakodnevnog života i umetničkih dešavanja od sedamdesetih godina dvadesetog veka do danas.

Pored navedenih tekstova koji predstavljaju tematsku celinu ovog broja i nose obeležje akademskog i stručnog rada, četvrti broj časopisa *Slovenika* donosi i zabeležena sećanja ljudi interniranih iz Slovenije u Srbiju i Nemačku za vreme Drugog svetskog rata. Tekst Marije Stanonik, pod nazivom *Na dobroti svet opstaje*, bavi se ljudskošću u neljudska vremena, odnosno sećanjima na humane gestove, pomoć i toplinu koju su slovenački iseljenici doživeli u progonstvu.

U nastavku sledi još jedan tekst o arhitekturi Joža Plečnika, ali ovo-ga puta u Češkoj. Reč je o predavanju koje je Jože Sivaček održao povodom jubileja, 145 godina od rođenja i 60 godina od smrti čuvenog arhitekta, u organizaciji Nacionalnog saveta slovenačke nacionalne manjine u Republici Srbiji, Nacionalnog saveta češke nacionalne manjine u Republici Srbiji i Društva Slovenaca u Beogradu – Društva „Sava“. U tekstu Miloša Bruna *Bruno Brun – rodonačelnik beogradske škole klarineta* upoznajemo se sa muzičkim i pedagoškim radom ovog čuvenog slovenačkog i srpskog muzičara, svetske reputacije.

U narednoj rubrici nalazi se tekst Alojza Ihana *Eseji državljanina, Hiljadu zdravica i jutro posle*, koji je prevela Jelena Budimirović. Ovaj broj upotpunjuju i četiri prikaza – dve naučne monografije (Ivana Vesić i Vesna Peno, *Između umetnosti i života – o delatnosti udruženja muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji* i Vojko Gorjanc, *Nije rečnik za seljaka*), jednog

filma (Vlado Škafar, *Devojka i drvo*), kao i izložbe (Kultura sećanja: *ko ne pamti, iznova proživljava* – Narodni muzej Zrenjanin), koje potpisuju Leon Stefanija, Tanja Petrović, Dragomir Zupanc i Vladislava Ignjatov.

Čitav ovaj broj časopisa o srpsko-slovenačkim kulturnim preplitanjima zapravo je posvećen onima koji su se iz Slovenije selili u Srbiju i druge delove Jugoslavije. Drugom prilikom biće više pažnje posvećeno kulturnim preplitanjima nakon raspada jugoslovenske države, kada se smer kretanja preokrenuo, što se može pratiti upravo na primeru migracije muzičara koji danas sviraju u simfonijskom orkestru Slovenskog nacionalnog gledališča Maribor.

U samom tematu preovladavaju tekstovi o filmskom stvaralaštvu, kao i o umetnicama koje su ostavile i ostavljaju svoj pečat ne samo kroz stvaralaštvo nego i kroz svoj pedagoški rad, usložnjavajući na taj način svoje stvaralačke uticaje.¹ Ovaj izbor predstavlja samo jedan ilustrativni segment slike za koju postaje jasno da se mora posmatrati kao mozaik izukrštan bogatim itinerarijima, koji su kroz otvorenost jugoslovenskog prostora i individualni umetnički imaginarij činili uzbuđujući život na polju umetnosti, u kome je teško ili čak nemoguće povući granice nacionalne pripadnosti.

U tom smislu, možda istraživanje umetnosti na najkompleksniji način prikazuje upravo ono što je osobeno i za individualna iskustva ljudi čiji je identitet „iskorenjen“ i nemoguće ga je jasno definisati i svesti – a to je da su identitetski okviri, čak i onda kada se susreću, ukrštaju i proširuju, pretesni da bi se u njih smestila pojedina životna iskustva i umetnički stvaralački dometi.

¹ Imenovanje titula i zanimanja ženskih osoba koja nisu u skladu sa Odlukom Odbora za standardizaciju br. 60, a koja se tiče rodno diferenciranog jezika i kategorije roda u srpskom jeziku, ostavljena su u autorskim tekstovima bez saglasnosti lektora. Razlog tome je što autorke tih tekstova (Lada Stevanović, Sanja Kojić Mladenov, Ivana Kronja) smatraju da se kroz aktuelni srpski jezički standard i ovu odluku sprovodi još jedan oblik diskriminacije koji doprinosi nevidljivosti žena i njihovog angažmana i autoriteta.

Lada Stevanović

Etnografski inštitut SANU

Beograd, Srbija

lada.stevanovic@gmail.com

Umetniška prepletanja na slovensko-srbskem kulturnem področju

Četrta številka časopisa *Slovenika* je tematsko posvečena umetnosti in potem posameznih umetnic in umetnikov, ki so s svojim ustvarjanjem na različne načine povezovali Slovenijo in Srbijo ter tako ne le nepovratno in gosto prepletali individualne usode, pač pa tudi oblikovali umetniško in kulturno fiziognomijo okolij, v katerih so se ti procesi odvijali. Ko govorimo o migracijah idej, umetniških praks in angažmaja, je vsekakor specifično, da so te zaznamovane ne le z zunanjimi, družbeno-političnimi priložnostmi in okoliščinami, pač pa tudi z individualno angažiranostjo ter osebnim in umetniškim pečatom.

Večji del dvajsetega stoletja sta bili Srbija in Slovenija del iste države Jugoslavije – sprva kraljevine, zatem socialistične federativne republike, kar predstavlja okoliščine, v katerih se je oblikoval edinstven umetniški prostor, v katerem je bil pretok ljudi in idej ne le mogoč, pač pa celo zaželen.

V članku Ljiljane Dubljević Vojkić *Anita Mezetova – življenje, posvečeno umetnosti* si lahko preberete o operni pevki, ki je nastopala in prejemale priznanja na scenah širom Evrope, dokler se leta 1934 ni nastanila v Beogradu. Čeprav je bil glavni motiv njene selitve osebne narave (tu sta živela njena sestrična in bratranec, na katera je bila zelo navezana), je Mezetova ustvarila bleščečo kariero kot pevka Narodnega gledališča in pomembna predstavnica beograjske glasbene scene. Razen glasbeno-scenskemu delu je bila posvečena tudi pedagoškemu poklicu na Fakulteti glasbenih umetnosti v Beogradu. Njej gre zaslu-

ga za šolanje mnogih opernih glasov, vidno sled pa je pustila tudi v popularnem glasbenem žanru, skozi delo z Radmilo Karaklajić, Terezo Kesovijo, Arsenom Dedićem in drugimi.

Še ena slovenska glasbena umetnica, ki je ustvarila razburljivo kariero in prek svojega pedagoškega dela vplivala na umetniško življenje mesta, v katerem je delovala, je bila Vida Matjan, o kateri piše Ervina Dabižinović v besedilu *Vida Matjan – duša vsega*. Prihod Vide Matjan in njene družine v Beograd je bil motiviran z željo, da tudi formalno zaokroži svoje profesionalno glasbeno izobraževanje. Razen glasbi se je Vida Matjan v Beogradu posvetila tudi slikarskemu izpopolnjevanju. Po dvajsetih letih se je z družino preselila iz Beograda v Kotor, kjer je najprej ustanovila zasebno glasbeno šolo, ko pa je ta postala državna, jo je vodila kot direktorica. Poleg pedagoškega dela se je Vida Matjan ukvarjala tudi s skladanjem in etnomuzikologijo. Kulturni in umetniški pečat, ki ga je pustila v Kotorju, je neizbrisljiv in traja vse do danes, ne le prek delovanja ene od najpomembnejših glasbenih šol v Črni Gori, pač pa tudi skozi ustvarjanje generacije umetnikov, ki jih je Vida spremljala kot profesorica, na primer Darinka Matić Marović, Tripo Simonutti in mnogi drugi.

Na zgornjega se navezuje tudi članek Sanje Kojić Mladenov *Lidija Srebotnjak Prišić – profesionalna identiteta intermedijske umetnice in profesorice*, ki nas spoznava z ustvarjalnim in pedagoškim delom Lidije Srebotnjak Prišić, intermedijske umetnice in profesorice novih likovnih medijev na Akademiji umetnosti v Novem Sadu, Slovenke, ki se je aktivno zavzemala za ohranjanje vezi s slovensko umetniško sceno. Po šolanju v Beogradu, Novem Sadu in Ljubljani je ta eksperimentalna umetnica in inovatorica zaslužna za negovanje in vzdrževanje umetniških vezi s Slovenijo tudi v obdobju, ko so vezi med Srbijo in Slovenijo na političnem polju (posledično pa tudi na drugih področjih) slabele.

Umetniške sledi in vplivi ne pomenijo nujno tudi dejanske migracije umetnikov. Tako je znani slovenski arhitekt, ki je izdelal načrt za gradnjo cerkve sv. Antona na Crvenem Krstu, s svojim ustvarjanjem spremenil arhitekturno fizionomijo Beograda, čeprav v njem ni nikdar živel. Gre seveda za Jožeta Plečnika – o njegovi arhitekturi, vezeh z Beogradom, ponudbi, da se vanj tudi preseli, in okoliščinah, ki so temu nasprotovale, piše Aleksandra Stamenković v delu *Prispevek Jožeta Plečnika k arhitekturi Beograda*.

V kompleksnih jugoslovanskih umetniških projektih, kakršni so filmski (ki vključujejo ne le ideje, gibljive slike in glasbo, pač pa tudi scenarij, režijo, igralski tim, snemalce, organizatorje, prostor), je bilo neizbežno medsebojno sodelovanje umetnikov iz cele tedanje države. Naslednje besedilo z naslovom *Nekatere avtorske težnje v sodobnem slovenskem filmu: nostalgija, kritika, angažma* je napisala beograjska filmska kritičarka, teoretičarka in profesorica Ivana Kronja. Članek se posveča posameznim aspektom slovenske kinematografije od trenutka,

ko se je ta začela razvijati izven jugoslovanskih okvirov. Poleg analize nekaterih tem in tendenc v slovenski kinematografiji besedilo Ivane Kronje tukajšnji bralski publiki omogoča, da se spozna s filmi, ki jih ni imela priložnosti videti.

V članku Mitje Reichenberga, naslovljenem *Filmska glasba in zlata leta slovenskega filma*, ki spremlja filmsko glasbo v slovenskem filmu od časa, ko so bili posneti prvi filmi, pa vse do danes (torej najprej v Jugoslaviji, zatem v samostojni državi Sloveniji), imamo priložnost brati o tem, na kakšen način se rekonstruira nacionalni kanon slovenske filmske glasbe in prepozna njena kontinuiteta v različnih in spremenjenih državnih in družbeno-političnih okoliščinah.

Filmski umetnosti, tokrat dokumentarni, je posvečen tudi naslednji prispevek *Filmski mostovi Dragomirja Zupanca – med Srbijo in Slovenijo*. Gre za strokovni intervju, ki ga je Naško Križnar, etnolog in vizualni antropolog iz Ljubljane, vodil z Dragomirjem Zupancem, filmskim in televizijskim režiserjem in urednikom, rojenim v Ljubljani, danes živim v Beogradu. Njegov bogat ustvarjalni opus, ki se mu intervju posveča, je povezan z obema dvema okoljema in spremlja dinamiko umetniških gibanj, ki je obstajala v nekdanji skupni državi. Poleg tega da nam predstavlja razburljiv režiserski opus Dragomirja Zupanca, velika vrednost tega intervjuja počiva v dejstvu, da večino analiziranega gradiva sestavljajo etnološki filmi in filmi o umetnikih ter umetniških dogajanjih, kar ponuja širok vpogled ne le v vezi, ki so obstajale med Slovenijo in Srbijo, pač pa tudi v kompleksno podobo vsakodnevnega življenja in umetniških dogajanj od sedemdesetih let dvajsetega stoletja do danes.

Poleg navedenih besedil, ki predstavljajo tematsko celoto te številke in so označena kot akademski ali strokovni članki, četrta številka časopisa *Slovenika* prinaša tudi zabeležene spomine ljudi, interniranih iz Slovenije v Srbijo in Nemčijo v času druge svetovne vojne. Prispevek Marije Stanonik z naslovom *Na dobroti svet stoji* se posveča človeškosti v nečloveških časih oziroma spominom na humane geste, pomoč in toplino, ki so jih slovenski izseljenci doživeli v izgnanstvu.

V nadaljevanju sledi še eno besedilo o arhitekturi Jožeta Plečnika, tokrat na Češkem. Gre za predavanje Jožeta Sivačka ob proslavi 145. obletnice rojstva in 60. obletnice smrti tega velikega arhitekta, ki so jo organizirali Nacionalni svet slovenske narodne manjšine v Republiki Srbiji, Nacionalni svet češke narodne manjšine v Republiki Srbiji in Društvo Slovencev v Beogradu – Društvo Sava. V prispevku Miloša Bruna *Bruno Brun – začetnik beograjske šole klarineta* se bralci spoznajo z glasbenim in pedagoškim delom tega slavnega slovenskega in srbskega glasbenika svetovnega slovesa.

V naslednji rubriki se nahaja besedilo Alojza Ihana *Državlanski eseji, Tisoč zdravic in jutro potem*, ki ga je prevedla Jelena Budimirović. Tematsko številko dopolnjujejo štirje prikazi: dveh znanstvenih monografij

(Ivana Vesić in Vesna Peno, *Med umetnostjo in življenjem – o delovanju združenja glasbenikov v Kraljevini SHS/Jugoslaviji*, in Vojko Gorjanc, *Slovar ni za kmeta*), enega filma (Vlado Škafar, *Deklica in drevo*) in razstave (*Kultura spomina: kdor se ne spominja, ponovno doživlja* – Narodni muzej Zrenjanin), pod katere so podpisani Leon Stefanija, Tanja Petrović, Dragomir Zupanc in Vladislava Ignjatov.

Cela tematska številka časopisa o srbsko-slovenskih kulturnih prepletanjih je pravzaprav posvečena tistim, ki so se iz Slovenije selili v Srbijo in druge dele Jugoslavije. Ob drugi priložnosti bo več pozornosti posvečeno kulturnim prepletanjem po razpadu jugoslovanske države, ko se je smer gibanja obrnila, kar lahko spremljamo prav na primeru migracij glasbenikov, ki danes igrajo v simfoničnem orkestru Slovenskega narodnega gledališča Maribor.

V tematskem delu prevladujejo besedila o filmski umetnosti, kot tudi o umetnicah, ki so pustile in še vedno puščajo poseben pečat ne le s svojim ustvarjanjem, pač pa tudi s pedagoškim delom, ter tako oblikujejo še kompleksnejše ustvarjalne vplive. Pričujoči izbor predstavlja le enega od ilustrativnih segmentov slike, ob kateri postaja jasno, da jo je treba obravnavati kot mozaik, prepreden z itinerarji, ki so skozi odprtost jugoslovanskega prostora in individualni umetniški imaginarij tvorili razburljivo življenje na področju umetnosti, znotraj katerega je težko ali celo nemogoče začrtati meje narodne pripadnosti.

Morda raziskovanje umetnosti prav v tem smislu na kar najkompleksnejši način prikazuje tisto, kar je unikatno v posameznih izkušnjah ljudi, katerih identiteta je »izkoreninjena« in je ni mogoče jasno opredeliti in določiti – in sicer dejstvo, da so okvirji identitete, tudi kadar se srečujejo, križajo in širijo, pretesni, da bi se vanje umestilo posamezne življenjske izkušnje in umetniške ustvarjalne dosežke.

Lada Stevanović

Institute of Ethnography SASA

Belgrade, Serbia

lada.stevanovic@gmail.com

Artistic Crossovers in the Serbo-Slovenian Cultural Space

The thematic section of the volume four of *Slovenika* is dedicated to art and the paths of individual artists whose creative work connected Slovenia and Serbia in different ways, interweaving, irreversibly and densely, individual destinies and shaping the artistic and cultural countenance of places where these processes unfolded. The distinct feature of the migration of ideas, art practices and engagement is that they are not only marked by the external, socio-political contexts and circumstances but that they also bear an individual and artistic imprint.

Over the greater part of the twentieth century, Serbia and Slovenia belonged to the same state, Yugoslavia – at first a kingdom and subsequently a socialist federal republic. Under the circumstances, a unique artistic space was created, where the circulation of people and ideas was not only possible, but also desirable.

In the article *Anita Mezetova – a life dedicated to art* by Ljiljana Dubljević Vojkić, you will read about an opera singer who was performing and gaining recognition and awards on stages throughout Europe, though she settled in Belgrade in 1934. Although her main motive to settle down in Belgrade was private (to live in the same city as her sister and her nephew), Mezetova achieved a brilliant career as a singer of the National Theatre, becoming an important representative of the Belgrade music scene. Apart from her musical stage performances, she was also dedicated to pedagogical work at the Faculty of Music in Belgrade. She was involved in the education of many opera singers and

she also left an imprint in popular music genres by giving lessons to Radmila Karaklajić, Tereza Kesovija, Arsen Dedić and others.

Another Slovenian musician who had an exciting career and who influenced, through her pedagogical work, the cultural life of the town where she lived and worked was Vida Matjan. The paper *Vida Matjan – the soul of everything*, written by Ervina Dabižinović, is dedicated to this artist. Vida Matjan's motivation to move to Belgrade with her family was related to her desire to formally complete her professional music education. However, apart from improving her music skills, Vida Matjan also took training in painting. Twenty years later, she moved with her family from Belgrade to Kotor. In this town, she founded a private music school. When it was turned into a publicly owned school, she became the director. Along with her devotion to pedagogy and teaching, she was also a composer and an ethnomusicologist. She left an indelible and persisting cultural and artistic imprint in Kotor, not only through the activities of one of the most important music schools in Montenegro but also through the creative work of a generation of artists in whose education she was involved – e.g. Darinka Matić Marović, Tripo Simonuti and many others.

The next paper is written by Sanja Kojić Mladenov and it introduces us to the creative and pedagogical work of Lidija Srebotnjak Prišić, an intermedia artist and a university professor of new media at the Academy of Arts in Novi Sad. Her relations with Slovenia are multiple: she is of Slovenian origin and is actively involved in establishing and maintaining contacts with the art scene in Slovenia. Having completed her education in Belgrade, Novi Sad and Ljubljana, this artist and innovator has played an important role in nurturing artistic connections with Slovenia, even in the period when political (and consequently all other) relations between Serbia and Slovenia were poor.

Artistic imprint and influence does not necessarily involve the migration of artists. The famous Slovenian architect who designed a project for the church of Saint Anthony at Crveni Krst transformed the architectural face of Belgrade, although he had never lived in this city. Of course, it is Jože Plečnik, whose life, connections with Belgrade, the offer to move there and the unfavourable circumstances that precluded such a decision are discussed in the paper authored by Aleksandra Stamenković.

In complex Yugoslav artistic ventures, such as cinematographic projects (combining ideas, motion pictures, music, a screenplay, directing, actors, cameramen, organizers, space), the cooperation of artists from throughout the country was necessary. The paper *Some Creative Tendencies in Modern Slovenian Film: nostalgia, criticism, engagement* is written by the Belgrade film critic, theoretician and professor Ivana Kronja. It deals with the specific aspects of Slovenian cinematography, from the moment when it became independent from

the Yugoslav framework. It analyses several issues and tendencies in Slovenian cinematography. Furthermore, it offers to the readers (especially those from Serbia) an insight in the films that were mostly unavailable to them.

The paper *Film Music and the Golden Age of Slovenian Film* by Mitja Reichenberg, which deals with film music in Slovenian films, since the time when the first movies were made until the present (i.e. in Yugoslavia and in Slovenia as an independent state), offers a reconstruction of the national canon of Slovenian film music and traces its continuity in different and changed states and socio-political circumstances.

Film, in this case documentary, is the main topic of the paper *Dragomir Zupanc's Cinematographic Bridges between Serbia and Slovenia*. This is a professional interview made by the ethnologist and visual anthropologist Naško Križnar, based in Ljubljana, with Dragomir Zupanc, a film and television director and editor who was born in Ljubljana and who now lives in Belgrade. His rich oeuvre, to which the interview is dedicated, is connected with both places and it follows the dynamics of artistic trends in what was once our shared country. Along with introducing us to the interesting oeuvre of Dragomir Zupanc, this interview is especially valuable because most of the presented works are either ethnological films or those about artists and artistic events. It not only offers a detailed insight into the relations that have existed between Serbia and Slovenia, but it also gives a complex picture of the everyday life and artistic tendencies since the 1970s until today.

Apart from the mentioned papers that belong to the thematic section and are academic in character, the fourth volume of *Slovenika* also brings the memories of those who were exiled from Slovenia to Serbia and Germany during World War II. The paper *Kindness Holds the World together* by Marija Stanonik is about humanity in non-human times. In particular, it brings memories of the acts of humanity, help and warmth with which the exiled Slovenians met.

It is followed by another paper dealing with the architect Jože Plečnik and his works, this time in the Czech Republic. It is the lecture given by Jože Sivaček on the occasion of the 145th anniversary of the birth and the 60th anniversary of the death of the famous architect. The lecture was organized by the National Council of the Slovenian National Minority of the Republic of Serbia, the National Council of the Czech National Minority of the Republic of Serbia and the Sava Slovenian Society in Belgrade. The paper *Bruno Brun: the founder of the Belgrade clarinet school* by Miloš Brun introduces us to the musical and pedagogical work of this famous Slovenian and Serbian musician of an international reputation.

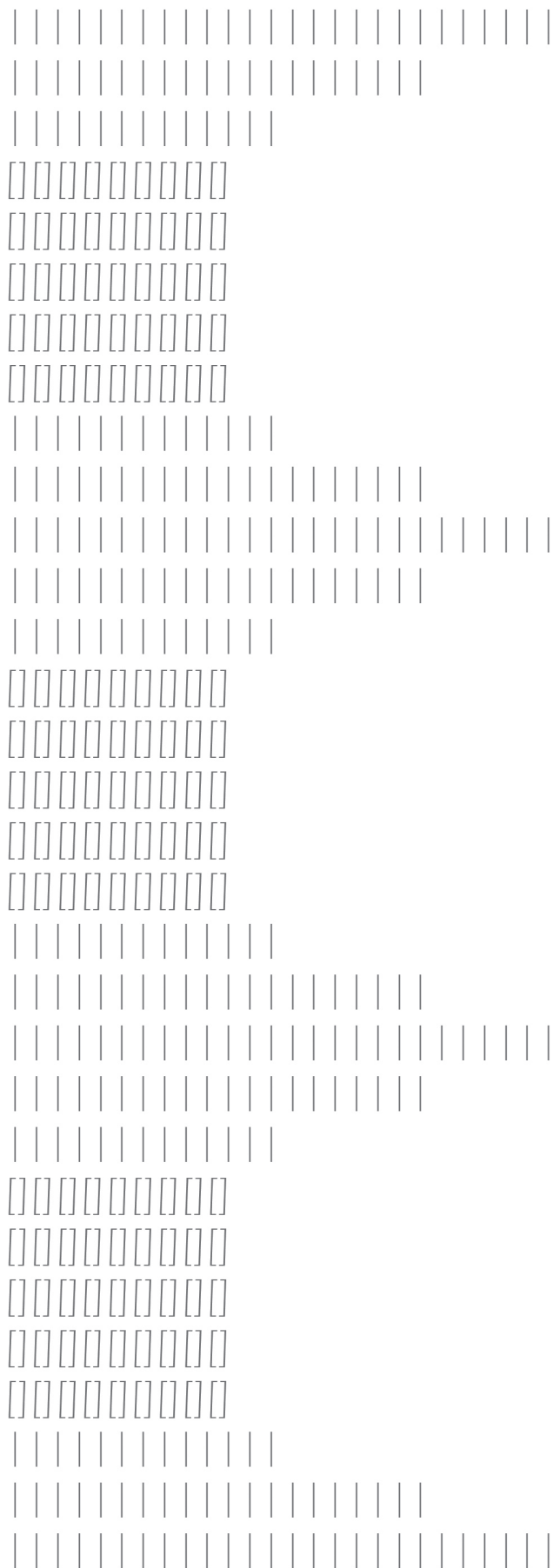
The following section presents the text *Civic Essays: a thousand of toasts and the morning after* by Alojz Ihan, translated by Jelena Budimirović. This volume also contains four reviews: two dedicated

to scholarly monographs (*Između umetnosti i života – o delatnosti udruženja muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji* [Between Art and Life: the activities of musicians' associations in the Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes / Yugoslavia] by Ivana Vesić and Vesna Peno and *Nije rečnik za seljaka* [Dictionary is not for a Peasant] by Vojko Gorjanc), one to a film (Vlado Škafar's *A Girl and a Tree*), and one to an exhibition (Kultura sećanja: *Ko ne pamti, iznova proživljava* [Memory Culture: those who do not remember are condemned to repeat] at the National Museum in Zrenjanin). The reviews are authored by Leon Stefanija, Tanja Petrović, Dragomir Zupanc and Vladislava Ignjatov.

The volume of *Slovenika* dedicated to the cultural crossovers between Serbia and Slovenia is actually dedicated to all those who have moved from Slovenia to Serbia and other parts of Yugoslavia. On another occasion, the focus will be laid on cultural crossovers after the disintegration of Yugoslavia, when the direction of migrations changed, as evidenced by numerous musicians who now work at the Slovenian National Theatre Maribor Symphony Orchestra.

The dominant place in the thematic section is occupied by the papers about film and female artists who have left their imprint not only through art but also through their pedagogical work, which makes their influence additionally complex. The selection is just an illustrative segment in the picture that apparently has to be observed as a mosaic intersected with rich itineraries. Thanks to the openness of the Yugoslav space and the individual artistic imaginarium, they shaped an exciting life of arts in which it is difficult and even impossible to trace national borders.

In this respect, research into arts reveals in the most complex way the distinctive feature of the individual experiences of people whose identity has been 'uprooted' and is, therefore, impossible to define clearly. It reveals that identity frameworks, even when they encounter, intertwine and widen each other, are too tight to embrace individual personal experiences and artistic creative achievements.



Naučni i stručni
članci

Znanstveni in
strokovni članki

tema broja / tema številke

Umetnička
preplitanja u
srpsko-slovenačkom
kulturnom prostoru

Umetniška
prepletanja na
srbsko-slovenskem
kulturnem področju

Anita Mezetova – život posvećen umetnosti¹

Sažetak

Predmet rada odnosi se na bogatu izvođačku i pedagošku aktivnost lirskog soprana Anite Mezetove (1913–1980), članice solističkog ansambla beogradske Opere (1934–1935 i 1937–1965) i redovnog profesora solo pevanja na Muzičkoj akademiji u Beogradu (1969–1980). Namera autora je da rasvetli višestruki doprinos koji je Mezetova ostvarila na području operskog i koncertnog izvođaštva, kao i uticaj koji je, tokom bavljenja pedagoškim radom, izvršila na obrazovanje priznatih vokalnih umetnika i pedagoga, ali i na razvoj vokalnih sposobnosti pevača zabavne i narodne muzike.

U istraživanju su korišćeni različiti izvori – članci iz dnevne i periodične štampe, jedinice o Mezetovoj iz muzičkih, enciklopedijskih, leksikografskih izdanja, intervjui, radio-emisije posvećene Mezetovoj, sačuvani snimci njenih interpretacija, i drugo. S obzirom na to da nije bilo pokušaja da se život i delo ove umetnice sistematski istraže, rad predstavlja iskorak u tom smislu.

Ključne reči: Anita Mezetova, opersko izvođaštvo, koncertno izvođaštvo, vokalna pedagogija, Muzička akademija

¹ Članak je nastao na osnovu magistarskog rada *Anita Mezetova*, odbranjenog 2004. godine na Katedri za muzikologiju, na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu.

Detinjstvo i školovanje

Anita Mezetova je rođena 13. juna 1913. godine u Trstu, u porodici Antona i Josipe Meze.² Pod uticajem muzikalne majke, koja je posedovala lep glas i imala običaj da peva pesme svojim kćerima – starijoj Marijani i mlađoj Aniti, Mezetova je od najranijeg detinjstva pokazivala interesovanje za muziku pevajući „od jutra do večeri“, željna da je neko sluša. Marijana je rano uočila sestrin dar i nastojala je da joj pruži podršku. Tako ju je, jednom prilikom, odvela u Narodni dom u Trstu na audiciju za dečju predstavu *Kraljevstvo patuljaka*, u kojoj je Anita, u skladu sa svojim godinama, dobila malu ulogu sporednog patuljka. Uoči same predstave, „glavni patuljak“ se razboleo, a Anita Mezetova se prijavila da ga zameni, što joj je uspešno pošlo za rukom. Na prvom javnom nastupu pokazala je da poseduje dobru memoriju, lep glas i sposobnost snalaženja na sceni.

Nakon Prvog svetskog rata, usled teških društveno-političkih prilika prouzrokovanih delovanjem fašista, porodica Meze je 1919. godine napustila Trst i nastanila se u Sloveniji, u mestu Mekinje u blizini Kamnika, u podnožju Kamniških Alpa. Tamo je Mezetova završila osnovnu školu i nastavila školovanje u manastiru koji su držale opatice uršulinke. U gimnaziji je imala priliku da kao član hora učestvuje u muzičkom životu konvikta. Iako je otac imao želju da Anita upiše učiteljsku školu (*Nedelja*, 30. septembar 1934), složio se sa njenim izborom zanimanja, tako da se nakon završetka gimnazije i ispita zrelosti 1926. godine upisala na Državni konzervatorijum u Ljubljani.

Pet godina (šest razreda) je Mezetova učila pevanje kod prof. Žanete Foedransperg (Foedransperg).³ Ona je „nebesko lep glas“ svoje studentkinje (*Jugoslovan*, 30. junij 1930) postepeno razvijala, pomogla joj je da usvoji solidnu vokalnu tehniku, nastojala je da joj usadi „lepu pevačku kulturu“ (Krstić 1931), hrabrila ju je u pronalaženju ličnog pristupa kompozicijama i savetovala ju je da uči jezike. Osobe

² Podatke o životu Anite Mezetove preuzeli smo iz intervjua koji je u januaru 1970. godine sa njom vodila Ksenija Orešković, kustos savetnik Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, potom iz radio-emisija *Kod dva bela goluba* (23. III 1990) i *Stereorama* (24. III 1990), posvećenih sećanju na ovu umetnicu, kao i iz dnevne, periodične štampe i jedinica o Mezetovoj objavljenih u značajnim muzičkim, opštim enciklopedijskim, leksikografskim i drugim izdanjima. (*Leksikon jugoslavenske muzike II*; Đurić-Klajn 1965, 95; Đurić-Klajn 1974, 576; Pešić 1970, 634-636; Plavša 1972, 340; *Mala enciklopedija Prosveta* 1959, 59; *Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda* 1979, 456; *Ko je ko u Jugoslaviji* 1957, 438).

³ Žaneta Foedransperg se usavršavala u Beču, Minhenu i Berlinu i posedovala je iskustvo u operskom izvođaštvu (*Leksikon jugoslavenske muzike II* 1984, 4).

koje su uticale na formiranje temelja operskog izvođaštva Mezetove bile su, u prvom redu, alt i dramska glumica Cirila Medvedova i Matej Hubad, osnivači operske škole na ljubljanskem konzervatorijumu.⁴ Sećanje Medvedove, zabeleženo u intervjuu sa Mašom Slavec, najbolje govori o glumačkom potencijalu Mezetove: „Najlepši trenutak i zadovoljstvo imala sam pre četiri godine, kada je Anita Mezetova pevala na probi Baterflaj. Markirala sam joj Suzuki i za vreme igre primetila da to nije više njen pogled, nego pogled Baterflaj, koji u meni vidi Suzuki, a ne više učiteljicu. Taj trenutak, koji je u njoj spontano upalio glumačku vatru, ostao mi je u lepom sećanju“ (Slavec 1934, 181). Mezetova je sa ostalim studentima učestvovala na javnim časovima operske škole, kao i na javnim časovima najboljih studenata konzervatorijuma, i ostvarila je zavidan uspeh (Osterc 1930). Pošto je bila jedan od najboljih soprana na odseku za solo pevanje, često su je pozivali da na koncertima vodećih horova u Sloveniji⁵ i na autorskim koncertima savremenih slovenačkih kompozitora interpretira solo pesme ili deonice solo soprana u horskim kompozicijama. Kao apsolvent Državnog konzervatorijuma, 30. januara 1932. je po prvi put nastupila u operskoj predstavi na sceni Slovenskog narodnog gledališča, u ulozi Mikaele u Bizeovoj (Bizet) operi *Karmen* (Adamič, 1932; Stotter 1932).

Usavršavanje i učešće na Drugom međunarodnom takmičenju pijanista i pevača u Beču

Po završetku studija, Mezetova je kao stipendista Dramskog društva iz Ljubljane, a po preporuci Mateja Hubada, otišla na usavršavanje u Beč (1932–1934) kod vokalnog pedagoga Marije Rado-Daniجلي (Rado-Danielli). Iako su u to vreme, usled jačanja nacističkog pokreta, u Austriji vladale složene političke prilike (*Svet oko godine 1938*, 1979), kulturni život je cvetao – muziciralo se u pozorištima, koncertnim dvoranama, u domovima bogatih građana... Anita Mezetova je bila čest posetilac četvrte galerije bečke Državne opere, odakle je, u društvu konzervatorista i studenata drugih škola i uni-

⁴ Među osnivačima operske škole bili su i reditelj i scenograf Osip Šest, dirigenti Anton Nefat (Neffat) i Danilo Švara, kao i baletski igrač, pedagog, koreograf i reditelj Petar Golovin. Operska škola je počela sa radom školske 1929/30. godine.

⁵ Anita Mezetova je tokom studija sarađivala sa Akademskim i Učiteljskim pevskim zborom iz Ljubljane, sa horom Glasbene matice iz Maribora, ali i sa manje poznatim radničkim muzičkim društvom *Zarja* iz Ljubljane. Sa Učiteljskim pevskim zborom preduzela je i svoje prvo gostovanje u inostranstvu – turneju u sedam gradova u Čehoslovačkoj (Vurnik 1931).

verziteta, pratila vrhunska izvođenja vokalnih umetnika.⁶ Naročito su joj se dopale kreacije Elizabete Šuman, koja je postala njen uzor za uloge u Mocartovim (Mozart) operama, te Lote Leman, Viorike Ursulek i Marian Anderson (Anderson).⁷

Anita Mezetova je imala priliku da se austrijskoj publici predstavi na koncertu u Badenu (*Badener Tageszeitung*, 12. april 1933; *Der Zeitspiegel*, 12. april 1933) i na Drugom međunarodnom takmičenju pevača i pijanista u Beču. Takmičenje se odvijalo u Velikoj sali Muzičkog udruženja (Musikverein), predviđenoj za auditorijum od skoro 2.000 ljudi (Sadie 1980), pred članovima žirija u kome je bilo poznatih umetnika i izvođača.⁸ Članovi žirija su u prisustvu mnogobrojne publike, od jutra do mraka u toku tri sedmice, ocenjivali izvođenja kandidata iz različitih delova sveta. Po rečima predsednika žirija Klemensa Krausa, bila je to ne samo „proba muzikalnosti i muzičke obdarenosti, nego i proba životne sposobnosti“ (Francen 1933). Svaki kandidat je imao deset minuta da interpretira program koji je spremio.⁹ Anita Mezetova je izvela ariju Pamine iz Mocartove *Čarobne frule*. Nakon što su uspešno prebrodili tri eliminaciona kruga, oko 40 solo pevača dospelo je u poslednju etapu takmičenja, kako bi se među njima napravio izbor od 10 kandidata za koje je bilo predviđeno 7 nagrada i 3 stipendije. Članovi žirija su se složili da je Mezetova „odličan dramski talenat“, ali da „njeno tehničko znanje još nije bilo dovoljno da bi dobila treću nagradu“, tako da su joj dodelili stipendiju od 600 šilinga, kojom su želeli, da svrate pažnju na

⁶ Među solistima operskog ansambla Državne opere u to vreme, između ostalih, bili su soprani Marija Nemet (Nemeth), Viorika Ursulek (Ursuleac), poznata interpretatorka sopranskih uloga u Štrausovim (Strauss) operama, Ani Konečni (Konetzni), Elizabet Šuman (Schumann) i tenor Helge Rosvenge (Rosvaenge) (Sadie 1980).

⁷ Postoji pretpostavka da se Anita Mezetova zainteresovala za izvođenje crnačkih duhovnih pesama zahvaljujući ovoj umetnici, koja je bila crnkinja i koja je izvodila pesme svog naroda. (*Muzička enciklopedija I* 1971, 49).

⁸ Među njima su bili: a) pijanisti: Moris Rozental (Rosenthal), Emil fon Sauer (Sauer), pijanista i dirigent Alfred Korto (Cortot) i drugi, b) vokalni umetnici: Helena Vildbrunn (Wildbrunn), Gertruda Ferstel (Vesrtel), Luci Vajt (Weit), Jozef fon Manovarda (Manowarda), Hans Duan (Duhan) i drugi, c) dirigenti: predsednik internacionalnog žirija i direktor Državne opere u Beču Klemens Kraus (Krauss), Paul Feliks Vajngartner (Weingartner), Robert Heger (Heger), violončelista i dirigent Georg Georgescu (Georgescu), Čezare Nordio (Nordio) i drugi, kompozitor Erih Volfgang Korngold (Korngold), kompozitor i muzički pisac Jozef Marks (Marx), kompozitor i muzikolog Egon Veles (Wellesez), kompozitori Petar Krstić i Josip Slavenski, i drugi (Francen 1933; Osterc 1933, 360).

⁹ Kako se išlo ka četvrtoj etapi takmičenja, izbor je bio sve uži, a napetost kandidata sve veća. O tome, na primer, govori podatak da je u završnoj etapi jedan od dvanaest pijanista, koji su se borili za osam nagrada, od uzbuđenja pao u nesvest i na taj način sebe diskvalifikovao (Francen 1933).

to da su nosioci tih glasova veoma dragoceni pevački talenti, čiji bi glasovi mogli sa još malo škole da dobiju punu pevačku zrelost, tako da mogu da opstanu kao savršeni umetnici i u utakmicama umetničkog života“ (Francen 1933, 8).

Odlazak u Beograd i angažman u Narodnom pozorištu

Anita Mezetova je krajem aprila 1934. godine otišla da poseti sestru Marijanu, koja se tokom njenog školovanja u Beču preselila iz Niša u Beograd. Porodica Savinšek je imala prinovu, sina Gregora, koga je Mezetova zavolela kao sopstveno dete. Pored profesionalnih ambicija, u velikoj meri je i zbog malog sestrčića poževela da se nastani u prestonici. Na nagovor rođaka prijavila se na audiciju. Omogućeno joj je da, kao gost, 25. maja 1934. godine debituje u ulozi Nede u operi *Pajaci*. Nakon uspešnog nastupa primljena je u solistički ansambl beogradske Opere.

Dolaskom u Beograd, Mezetova je razvila bogatu izvođačku aktivnost, kako na operskoj sceni tako i na koncertnom podijumu. Shvatajući značaj medija koji je sticao sve veću popularnost među građanima i širio veliki uticaj, često je nastupala i na programima Radio Beograda.

U vreme stupanja Mezetove u solistički ansambl beogradske Opere, ova institucija je prolazila kroz krizni period. S tim u vezi, upravnik Narodnog pozorišta Milan Grol smatrao je da je Opera „u potpunoj dezorganizaciji“ – trupa pevača je bila nehomogena, hor je bio muzički neizgrađen i neustaljen, orkestar je bio nedovoljno usklađen... (Grol 1934). Zbog složenih prilika, Mezetova je bila angažovana do pred kraj sezone 1934/35. Tokom naredne sezone povremeno se, kao gost, pojavljivala na sceni Narodnog pozorišta. U solistički ansambl je drugi put primljena 1936/37, kada su se prilike stabilizovale, i u njemu je ostala sve do 1965. godine. Njen izvođački uspon u međuratnom periodu podudarao se sa najvećim usponom beogradske Opere, ostvarenim nekoliko godina pred rat (1938–1941).

Anita Mezetova je u međuratnom periodu oživela 22 ženska lika iz 16 opera inostranih i 6 opera jugoslovenskih kompozitora,¹⁰ pri

¹⁰ Iz italijanskog repertoara oživela je sledeće likove: Nedu (*Pajaci*), Mimi (*Boemi*), Adinu (*Ljubavni napitak*), Čoćosan (*Madam Baterflaj*), Marinu (*Četiri grubijana*), Liu (*Turandot*), Nanetu (*Falstaf*); iz francuskog: Manon (*Manon*), Garsias (*Don Kihot*), Minjon (*Minjon*), Mikaelu (*Karmen*); iz nemačkog: Suzanu (*Figarova ženidba*), Nuri (*U dolini*), Cerlinu (*Don Žuan*), Pamínu (*Čarobna frula*); iz češkog: Marženku (*Prodana nevesta*), iz jugoslovenskog repertoara: Moranu (*Morana*), Eminu (*Zulumčar*), Doricu (*Dorica pleše*), Đulu (*Ero s onoga svijeta*), Jelenu (*Nikola Šubić Zrinjski*) i Maru (*Đurađ Branković*).

čemu je učestvovala u premijernom izvođenju 9 dela.¹¹ Na njenom repertoaru su u najvećoj meri bila zastupljena ostvarenja italijanskih kompozitora, pre svega Pučinija (Puccini), koja su uživala izuzetnu popularnost. Kao tipično Mocartovoj pevačici (Živković 1939), poverene su joj uloge u svim Mocartovim delima, dok je ponela i gotovo celokupan domaći repertoar (Živković 1935). Najčešće je interpretirala lik Đule, dok je uloga Morane izlazila iz domena njenih glasovnih mogućnosti i zahtevala je, naročito u dramskim momentima i ansamblima, veći napor od onoga koji je mogla prirodno ostvariti, preteći da ostavi posledice na njen vokalni aparat (Dragutinović 1934). U ulozi Mimi, poseban utisak na publiku ostavljala je svojom prirodnim, spontanom i uverljivom glumom, kojom je uspevala da stvori „istinski čovečanski lik nesrećne Mimi, sa potresnom ekspresivnošću“ (Živković 1934). Pored uloge Mimi, među naročito zapaženim kreacijama bile su Ćoćosan, Suzana, Cerlina, Pamina, Marina, Adina, Naneta i Đula. Komentarišući njenu kreaciju Ćoćosan, Pavle Stefanović je zabeležio: „G-ca Mezetova je imala uzore za svoju kreaciju, mnoge i razne. No ona nikog nije kopirala. Razglobila je toliko poznatu i već popularnu ulogu na sve komponente, savladala sve delove a zatim ih, svojim ličnim stilskim postupkom, rukovođena sopstvenom pevačkom inteligencijom i sopstvenim temperamentom, ponova povezala u jedinstvenu celinu“ (Stefanović 1938).

Kao jedna od boljih vokalnih solistkinja u međuratnom Beogradu, Anita Mezetova je sa vodećim pevačkim društvima sarađivala u izvođenju sledećih vokalno-instrumentalnih dela: sa Prvim beogradskim pevačkim društvom izvela je Dvoržakovu (Dvořák) kantatu *Svadbeni darovi* (21. mart 1935) i Hendlov (Händel) oratorijum *Mesija* (8. april 1937), dok je sa horom *Stanković* učestvovala u izvođenju Betovenove (Beethoven) *Mise solemnis*. Za međuratni Beograd, ovo su bili kulturni događaji od prvorazrednog značaja. Na komemorativnoj večeri održanoj povodom ubistva kralja Aleksandra Karađorđevića i povodom godišnjice njegove smrti interpretirala je sopransku deonicu u odlomku iz Verdijevog (Verdi) *Rekvijema*. Učestvovala je na koncertima sa uvodnim predavanjem, na svečanim, dobrotvornim predstavama, proslavama... U dvorani Filharmonije u Ljubljani održala je solistički koncert (1937), uz klavirsku pratnju Pavla Šivica.

Mezetova je često gostovala na programima Radio Beograda (Simić-Mitrović 1988). Najveći broj nastupa ostvarila je u okviru

¹¹ *Ljubavni napitak, Četiri grubijana, Falstaf, Don Kihot, Don Žuan, Dorica pleše, Ero s onoga svijeta, Nikola Šubić Zrinski i Đurađ Branković.*

programa ozbiljne muzike, učešćem u izvođenju muzičko-scenskih, vokalno-instrumentalnih dela i solističke vokalne muzike. Takođe, nastupala je i u okviru programa narodne muzike – najčešće je pevala slovenačke, kao i srpske narodne pesme.

Ubrzo po stupanju u solistički ansambl beogradske Opere, sa kolegama iz matične kuće nastupila je u Subotici (1934/35), a nakon dve godine i u Sarajevu (1936/37).

Odnos Anite Mezetove prema pozivu, radu i publici

Anita Mezetova je celokupan način života podredila svome pozivu. U intervjuu koji je sa njom vodila književnica Nada Marinković, supruga poznatog tenora beogradske opere Aleksandra Marinkovića, ova umetnica je istakla: „Poziv je apsolutni gospodar mog života. On je izvor mojih najvećih radosti i dovoljan razlog da se mnogo čega odreknem. Često imam utisak da postojim samo radi poziva...“. Bavljenje pozivom vokalnog umetnika unosilo je smisao u život Anite Mezetove, usled čega ona nije pitala za cenu. Sa radom je otpočinjala u ranim jutarnjim časovima – pošto bi se probudila u šest časova, pristupala je savladavanju operskog i koncertnog repertoara (*Stereorama*, svedočenje Gregora Savinšeka). Za nastupe se pripremala studiozno. Ništa nije prepuštala slučaju, niti je pribegavala bilo kakvoj improvizaciji kojom bi nadomestila nedostatak temeljnog rada. Nije se usuđivala da kroči na scenu sve dok ono što je pripremala nije bilo „ugravirano“ u nju i postalo njen svet (Trnavski 1970, 4).

Uoči nastupa, Mezetova se pridržavala posebnih mera u pogledu spavanja, ustajanja, ishrane... (*Stereorama*, svedočenje Gregora Savinšeka). Na dan nastupa bila je sabrana, osetljiva i povlačila se u samoću (*Kod dva bela goluba*, svedočenje Marijane Savinšek), kako bi uspostavila „kontakt sa samom sobom“, kako je to imala običaj da kaže – „s onim bez čega nema prave umetnosti, a to je: srce. Jer samo srce emituje prava osećanja...“ (Trnavski 1970, 5). Na ovaj način je otpočinjala i borbu sa tremom, koju je opisala sledećim rečima: „Pre svake pretstave veoma sam nervozna. Ta nervoza, trema, drži me do onog momenta dok se ne pojavim na pozornici. Čim otvorim vrata na kulisama, ugledam svetlost i dirigenta, to me stanje napušta. A čim zapevam, onda sve ide kako treba“.

Anita Mezetova je mišljenje slušalaca izuzetno cenila. Bila je ubeđena da svaka osoba ima „nešto fino u sebi, praiskonsko, duboko zapretano“, i da čak i onda kada ne razume muzički sadržaj, ima sposobnost da ga oseti i doživi. Smatrala je da publika razlikuje „au-

tentično“ izvođenje, koje dolazi „iz srca“, od lažnog, i da je izvođač ne može prevariti (Trnavski 1970, 5).

Inostrani nastupi

Uporedo sa nastupima na sceni beogradske Opere, kao i u drugim centrima u zemlji, Anita Mezetova je u međuratnom periodu, samostalno ili kao član solističkog ansambla, gostovala u Austriji, Nemačkoj i Italiji, a pozivali su je i da gostuje u SAD-u.

Gostovanje u Salzburgu 1936. godine usledilo je tri godine nakon njenog uspeha na internacionalnom takmičenju u Beču. Poziv da nastupi na Svečanim igrama mnogo govori o interpretativnim dometima koje je dosegla i reputaciji koju je imala, zato što je Salzburški festival tridesetih godina, sve do aneksije Austrije 1938. godine, doživljavao procvat i svoje zlatno doba. Učešće na festivalu bilo je omogućeno samo vrhunskim interpretatorima – dirigentima, vokalnim solistima i instrumentalnim izvođačima. Kada je Anita Mezetova nastupila na Svečanim igrama, na repertoaru su bile tri opere – Verdijev (Verdi) *Falstaf*, Vagnerov (Wagner) *Tristan i Izolda* i Mocartova *Kairska guska*. *Falstaf* je izveden pod upravom Artura Toskaninija (Toscanini), dok je izvođenjem Vagnerove opere dirigovao Bruno Valter (Walter), a među solistima su bili Ani Konečni, Kerstin Torborg (Thorborg), Ludvig Hofman (Hofman) i drugi. Manje poznatu Mocartovu operu *Kairska guska* izveli su članovi operskog studija Paula Conka (Czonka), pod dirigentskom palicom Alberta Eredea (Erede). Među njima su bile i dve Jugoslovenke – solistkinja zagrebačke Opere, sopran Nada Tončić i Anita Mezetova, koje su kreirale glavne ženske uloge (*Politika*, 3. septembar 1936).

Mocartova opera je premijerno izvedena 22. avgusta 1936. godine, a zatim reprizirana nakon pet dana. Putem direktnog radio-prenosa, izvođenje su mogli da prate slušaoci u Americi, Italiji i drugim zemljama. Nastup Nade Tončić bio je zapažen, dok je Anita Mezetova „pevala majstorski i doživela najveći uspeh“ (Benisch 1936). Oduševljena publika joj je nekoliko puta uputila aplauz na otvorenoj sceni i obasula je buketima (*Politika*, 3. septembar 1936). „Dva otkrića. Jedna dosad nepoznata Mocartova opera *L'occa del Cairo* i jedna izvanredna pevačica Mocarta, Anita Meze, koja se u Mocartovom gradu afirmisala!“ – objavljeno je narednih dana u listu *Salzburger Bote* (Šarčević 1975).

Gostovanje Mezetove u Minhenu, u novembru 1936. godine usledilo je kao rezultat izuzetnog uspeha koji je ostvarila na Salzburškom festivalu. U ovom gradu je održala dva solistička koncerta. Na

jednom od njih, priređenom na Bajerskom dvoru, za klavirom ju je diskretno i sigurno pratila grofica Sofija Lerhenfeld (Lerchenfeld) (*Völkischer Beobachter*, 28. november 1936). Na programu njenih koncerata bile su solo pesme Šuberta (Schubert), Bramsa (Brahms), Štrausa, Mara (Marr), Lotija (Lotti), te Rosinijeva (Rossini) *La danca*, kao i arije Suzane iz Mocartove opere *Figarova ženidba* i Marženke iz Smetanine (Smetana) *Prodane neveste*. Nastupi Mezetove izazvali su živo interesovanje nemačkih kritičara, tim pre što su umetnice iz Jugoistočne Evrope retko gostovale u Minhenu. Njihovu pažnju privukli su njen zdrav glasovni materijal, „izuzetne obasjavajuće snage“, „bogat milozvučnošću“, i prirodno i slobodno izvođenje (*Völkischer Beobachter*, 28. november 1936). Visokom muzikalnošću i neodoljivim načinom pevanja zadobila je i nemačku publiku, koja ju je nagradila dugim aplauzima (*Politika*, 12. decembar 1936). Kritičar lista *Münchener neueste Nachrichten* opisao je svoje utiske sa koncerta biranim rečima: „Kada jedna strankinja tako toplo i s tako puno razumevanja peva nemačku liriku kao Anita Meze, članica beogradske opere, čovek je siguran da se nalazi pred jednom istinskom umetnicom. Pored Šuberta i Bramsa, mi smo vrlo visoko ocenili njeno neuporedivo pevanje Smetane u čijim se kompozicijama mogao zapaziti visoki scenski talenat“ (*Politika*, 12. decembar 1936).

Mezetova je iste godine dobila ponudu da se sa Nadom Tončić pridruži ansamblu esnafa (ceha) Salcburške opere na turneji po SAD-u, pod vođstvom dirigenta Alberta Eredea. Predloženo joj je da tumači ulogu Sofi u Štrausovoj operi *Kavaljer s ružom*. Turneja je bila zakazana za narednu godinu i od nje je očekivan brz odgovor. Zbog loših društveno-političkih prilika, koje su ukazivale na sve izvesnije približavanje rata, kao i zbog emotivne vezanosti za članove porodice, Mezetova je odbila ponudu, tako da pitanje da li je ovo gostovanje moglo da izmeni dalji tok njene karijere ostaje zauvek u domenu pretpostavke (Mezetova 1970, *Kod dva bela goluba*).

Kolektivna gostovanja u inostranstvu (Trst, Frankfurt na Majni)

Aniti Mezetovoj se ukazala prilika da poseti rodni grad nakon gotovo dve decenije od kako je sa porodicom izbegla iz Trsta. Bilo je nečeg simboličnog u njenom povratku, jer je to predstavljalo potvrdu mogućnosti ispunjenja najsmelijih dečjih snova. Na scenu Narodnog doma, na kojoj je tumačila ulogu glavnog patuljka, vratila se kao priznata vokalna umetnica. Sa solistima Opere i Baleta, horom i orkestrom Slovenskog narodnog gledališča iz Ljubljane, 1937.

godine gostovala je u italijanskim gradovima Trstu i Rijeci.¹² Pre odlaska na gostovanje, opera *Ero s onoga svijeta*, u kojoj je Mezetova interpretirala glavnu žensku ulogu, izvedena je u ljubljanskoj Operi. Po mišljenju kritičara, ceo ansambl je bio dobro pripremljen, a Mezetova je svojom kreacijom Đule ostvarila najveći uspeh na sceni (Govekar 1937).

Na repertoaru za gostovanje, pored opere *Ero s onoga svijeta* koja je bila najuspelija domaća opera u sezoni 1936/37. (Milanović 1937), našla se i *Prodana nevesta* Bedžiha Smetane. Izbor navedenih dela nije bio slučajan. Prilikom prvog gostovanja u Trstu 1912. godine, ansambl ljubljanske Opere izveo je *Prodanu nevestu* pod dirigentskim vođstvom Mirka Polića, na oduševljenje tadašnje publike. Posle 25 godina Mirko Polić je odlučio da je ponovo izvede sa ansamblom iste operske kuće i da podseti sunarodnike na ono vreme kada, usled povoljnijih političkih prilika, nisu bili prinuđeni na međusobnu izolaciju.¹³

Dok su se članovi ansambla emotivno i interpretativno pripremali za susret s publikom, naročito sa slovenačkim življem, i publika je željno iščekivala ovaj susret. Dva dana pre predstave, karte za 3.500 mesta za sedenje i 100 za stajanje u gradskom pozorištu *Politeama Roseti* bile su skoro rasprodate. Uoči samog nastupa gostiju, uprava pozorišta morala je da pojedinicima otkaže mesta, kako bi ih ustupila kompozitoru Jakovu Gotovcu i njegovoj supruzi. Publika je pola sata pre početka predstave popunila mesta u pozorištu. Njoj su se nešto kasnije pridružili predstavnici vlasti, nakon čega je orkestar Opere odsvirao italijansku, a zatim jugoslovensku himnu. Tada se dogodilo nešto neočekivano. Početni zvuci jugoslovenske himne izazvali su kulminaciju u emotivnoj reakciji Slovenaca, koji su već izvesno vreme živeli u posebnoj atmosferi iščekivanja ovog događaja, o čemu govori sledeći citat: „Naši simpatični Slovenci i Slovenke pri početku sviranja himne nisu mogli više da se uzdrže. Glasni jecaji su počeli. Ljudi su bleđa lica posmatrali ove prizore, koji su

¹² U vreme nestabilnih političkih prilika i sve izvesnije blizine rata, ovo gostovanje imalo je dublji smisao i svrhu. Vladajući krugovi u zemlji nastojali su da putem kulturne i sportske saradnje učvrste veze sa Italijom. S tim u vezi, bilo je planirano i gostovanje italijanskih vokalnih umetnika i dirigenata u jugoslovenskim centrima (Ljubljana, Beograd, Zagreb), otvaranje izložbe jugoslovenskih likovnih umetnika u Rimu (Milanović 1937), i susret italijansko-jugoslovenskih klubova u Beogradu, Đenovi i Trstu (*Politika*, 17. jun 1937).

¹³ Trst je posle Prvog svetskog rata pripao Italiji. Dolaskom fašista na vlast 1922. godine, otpočeo je težak period za slovenski živalj i njihova izolacija od sunarodnika u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca.

tako iznenada poremetili duše ogromnog broja publike. Trebalo je nekoliko minuta da se dvorana stiša, da bi počela *Prodana nevesta* s kojom se pre više od 20 godina poslednji put rastala ljubljanska Opera od svoje braće u Trstu“ (*Politika*, 11. jun 1937).

Izvođači su nastupili sa naročitim oduševljenjem – „bili su bolji nego u ma kojoj predstavi u Ljubljani“ i doživeli su pravi trijumf: „Tri hiljade šest stotina ljudi na kraju pretstave još dugo su ostali u dvorani. Naši solisti i direktor g. Polić morali su oko 20 do 30 puta da izlaze pred zavesu. Dvorana se prolamala od povika, odobravanja i aplauza...“ (*Politika*, 11. jun 1937).

Sledeće večeri je sa podjednakim uspehom izvedena Gotovčeva opera. Anita Mezetova je plenila lepotom svoga glasa, koja se, zahvaljujući odličnoj vokalnoj tehnici, ispoljila u punoj meri (Maucci 1937). Nakon nastupa u Teatru la Feniče u Rijeci, kritičar ju je okarakterisao kao „kompletnu umetnicu“ (Ramous 1937).

Mezetova je u istoj ulozi nastupila sredinom juna 1939. godine na Međunarodnom muzičkom festivalu u Frankfurtu na Majni, sa ansamblom beogradske Opere. Kao Đula bila je „gotovo nestvarno nežna u ljupkoj svakodnevnici radnje, plastična u gestovima, sa plemenitim, nosivim sopranom“ (Schwarz 1939; Privat 1939).

Godine okupacije

Anita Mezetova je godine okupacije provela u Beogradu. Udala se za hirurga Dragana Damića. Kao i većina članova solističkog ansambla beogradske Opere, nastavila je rad u Narodnom pozorištu. Ulogama u kojima je nastupala u međuratnom periodu (Ćočosan, Neda, Mimi, Suzana) dodala je i jednu novu (Anica). Najduže je tumačila partiju Nede, dok je najčešće kreirala lik Suzane. O izvođaštvu Mezetove i ostalih članova beogradske Opere ostalo je malo podataka zato što je retko koje izvođenje operskih predstava bilo praćeno komentarima kritičara.

Povremeno je nastupala koncertno. Nije priređivala samostalne koncerte vokalne muzike, već je nastupala sa kolegama iz solističkog ansambla, sa instrumentalnim izvođačima, kamernim sastavima i dr. Povodi su bili različiti: otvaranje pozorišne sezone 1941/42. u obnovljenoj sali Manježa (Sotirović 1941), dobrotvorni koncerti u korist izbeglica, bolesnih članova Narodnog pozorišta, siromašnih porodica ratnih zarobljenika i glumaca u penziji, književno-umetničke večeri, koncerti vokalne i vokalno-instrumentalne muzike. Takođe, učestvovala je u izvođenju Hajdnovog (Haydn) oratorijuma *Godišnja doba*, sa tenorom Lazarom Jovanovićem i basom Žarkom

Cvejićem, uz pratnju Velikog radio-orkestra i pod dirigentskom palicom Nemca Hermana Šredera (*Obnova*, 22. maj 1943).

Anita Mezetova je u toku okupacije malo nastupala na okupacijskoj radio-stanici *Werrmacht Sendergruppe Südost Sender Belgrad*, koja je delovala na talasu Radio Beograda od aprila 1941. do oslobođenja Beograda, oktobra 1944. godine. Ova stanica je emitovala njene interpretacije ostvarene u studiju i, ređe, na koncertnom podijumu, putem direktnog radio-prenosa koncerta iz Kolarčevog narodnog univerziteta (1944), ili pak naknadnog emitovanja snimka koncerta održanog u velikoj dvorani Gardijskog doma na Topčideru (1943). Sa izuzetkom jednog samostalnog vokalnog nastupa ostvarenog 1942. godine, tokom kojeg je izvela solo pesme Šuberta, Šumana (Schumann) i Bramsa (*Obnova*, 9. maj 1942), Mezetova je u muzičkim emisijama uglavnom gostovala sa jednim ili sa nekoliko solista beogradske Opere, i najčešće je izvodila arije iz opera. Učetovala je u integralnom izvođenju Mocartove *Figarove ženidbe* u studiju radio-stanice (15. jun 1941), sa kolegama iz Opere, uz pratnju Velikog radio-orkestra pod dirigentskim vođstvom Osvalda Buholca (*Novo vreme*, 15. jun 1941). Bio je to pokušaj da se putem radio-talasa oživi opersko izvođaštvo pre nego što se saniranjem oštećenih pozorišnih scena steknu neophodni uslovi za njegovu muzičko-scensku realizaciju.

U toku godina okupacije, Mezetova je kao članica solističkog ansambla beogradske Opere nastavila rad u onoj meri u kojoj je to od nje zahtevano. Istovremeno, duboko je proživljavala strahote koje su obeležile pomenuto vreme. Događaji vezani za rat ostavili su u njoj neizbrisiv trag, o čemu indirektno govore i njene reči koje je izrekla mnogo godina kasnije (1970), u razgovoru sa Ksenijom Orešković: „Ako imam ijednu želju na svetu, to je... samo da bude mir“ (Mezetova 1970).

Izvođačka aktivnost Anite Mezetove u posleratnom periodu

Ubrzo po oslobođenju Beograda, u Narodnom pozorištu su organizovane različite kulturne manifestacije. U početku su povremeno održavani simfonijski koncerti, kolaž programi i dramske predstave Pozorišta narodnog oslobođenja, a kasnije, kada su se stekli uslovi, i operske i baletske predstave. Prva izvedena opera u posleratnom periodu bila je *Evgenije Onjegin* Čajkovskog (17. februar 1945).

Obavljanje rada Opere bilo je otežano usled složenih političkih prilika. Sa dolaskom nove vlasti pristupilo se pritvaranju i saslušavanju lica za koja se pretpostavljalo da su sarađivala sa okupa-

torom (Marković 1999; Marković 1999a). Nakon saslušanja, neki su se vratili na dužnost, pojedini su sankcionisani, a nad izvesnim brojem umetnika izvršena je smrtna kazna. Aniti Mezetovoj je bilo zabranjeno da nastupa do 1. juna 1945. godine.¹⁴ Ona je svoj prvi posleratni nastup ostvarila 22. juna 1945, kreacijom Mimi u Pučini-jevim *Boemima*. Bio je to početak njene izuzetno plodne izvođačke aktivnosti u posleratnom periodu, kojom su bili obuhvaćeni operski, koncertni i radio nastupi u zemlji i inostranstvu.

Operska delatnost Anite Mezetove

Rad beogradske Opere tokom dve posleratne decenije bio je obeležen stalnim usponom. Tokom prvih nekoliko godina (1945–1951) pristupilo se formiranju ansambla i obnovi starog repertoara. Direktor Opere Oskar Danon nastojao je da iznađe načine za njenu afirmaciju – odlazio je u inostranstvo kako bi prisustvovao operskim predstavama i koncertima eminentnih umetnika, potom da bi ostvario susrete i razgovore sa vodećim ljudima iz muzičkih krugova, i na taj način stekao uvid u tamošnje kulturne prilike. Naporedo sa ovim, Danon je nastojao da okupi kvalitetne dirigente, reditelje, scenografe, kostimografe, te da ojača izvođački ansambl. Uvodeći disciplinu i pojačan tempo rada, pokušavao je da beogradsku Operu izvede iz okvira prosečnosti (Jovanović 1996), tako da je ona pokazivala sve odlike „teatra ansambla“, koji je za razliku od „teatra zvezda“ afirmisao lepotu zajedničkog muziciranja, ostvarenog na visokom nivou (Jovanović 1996).

Anita Mezetova je po oslobođenju kreirala 19 uloga iz opera inostranih (15) i jugoslovenskih kompozitora (4).¹⁵ Iz inostranog repertoara oživela je niz likova iz italijanskog,¹⁶ nemačkog,¹⁷ francuskog,¹⁸

¹⁴ Podatak smo preuzeli iz dokumenta koji su popunjavali umetnici i ostali kulturni radnici. Takođe, ime Anite Mezetove nije se našlo na spisku lica koja su odmah po oslobođenju nastavila rad u pozorištu (*Politika*, 21. novembar 1944).

¹⁵ Mezetova je kreirala Đulu (*Ero s onoga svijeta*), Koštanu (*Koštana*), Mandu (*Nevesta od Cetingrada*) i sestru Batričevu u scenskom oratorijumu *Gorski vijenac*.

¹⁶ Nedu (*Pajaci*), Mimi (*Boemi*) i Čoćosan (*Madam Baterflaj*).

¹⁷ Suzanu (*Figarova ženidba*), Dona Elviru (*Don Žuan*), Nuri (*U dolini*) i Marcelinu (*Fidelio*).

¹⁸ Manon (*Manon*), Mikaelu (*Karmen*) i Margaretu (*Faust*).

ruskog,¹⁹ češkog²⁰ i španskog repertoara.²¹ Likove Tatjane, Margarete, Koštane, Marceline, Mande, Dona Elvire, Salud, sestre Batričeve i Smeraldine izvela je po prvi put je na sceni beogradske Opere. Takođe, učestvovala je u premijernom izvođenju De Faljine (de Falla) opere *Život je kratak* (1954) i Hercigonjinog scenskog oratorijuma *Gorski vijenac* (1957), kao i u prvim predstavama osam obnovljenih dela.²² Iz niza pozitivnih kritika izdvaja se zapažanje Mihaila Vukdragovića povodom njene kreacije Manon: „Svoje visoke kvalitete scenske umetnice ponovo je potvrdila Anita Mezetova kreacijom naslovne uloge u Masneovoj operi *Manon*. U jednoj izvanredno izvajanoj pevačkoj liniji, neobičnog živog zvučnog reljefa punog tana-nih dinamičkih i agogičkih preliva, u bogatoj izražajnoj skali njenog soprana plemenite boje i besprekorne ujednačenosti dočaran nam je lik Manon Lesko. Sva mekota i ljupkost Masneove muzike dobila je u pevačkom izrazu Anite Mezetove upravo idealnog tumača, dok je njena gluma, u kojoj je dvojstvo promišljenog i proživljenog dostizalo stepen sugestivne uverljivosti, samo pojačavala utisak jedne zaista izvanredno celovite umetničke kreacije“ (Vukdragović 1954).

Sa ansamblom Opere Mezetova je bila na turneji u Hrvatskoj, Sloveniji i na Primorju (1950), i tom prilikom kreirala je Margaretu (*Faust*). Takođe, u toku 1958, 1960. i 1961. izveli su *Gorski vijenac* u nizu gradova u Jugoslaviji (Sarajevo, Zagreb, Novi Sad, Dubrovnik, Pula, Zrenjanin, Ljubljana, Kragujevac) i naišli na dobar prijem publike i kritičara.

Gostovanja Anite Mezetove u inostranstvu

U posleratnom periodu, Anita Mezetova je sa ansamblom beogradske Opere dva puta gostovala u inostranstvu – 1955. godine na festivalu u Visbadenu i 1959. godine u Pozorištu nacija u Parizu.

Izvođači iz Beograda su se, predvođeni dirigentom Oskarom Danonom, ozbiljno pripremili za učešće na festivalu na kojem je trebalo da nastupe umetnici iz milanske Skale, operski ansambli iz Berlina, Hamburga i drugih nemačkih gradova, finski i japanski balet, i drugi (*Politika*, 4. maj 1955). Između ostalog, pristupilo se umetničkoj i

¹⁹ Tatjanu (*Evgenije Onjegin*) i Smeraldinu (*Zaljubljen u tri narandže*).

²⁰ Marženku (*Prodana nevesta*).

²¹ Salud (*Život je kratak*).

²² *Figarova ženidba* (1946), *Karmen* (1948), *Ero s onoga svijeta* (1949, 1955), *Četiri grubijana* (1949), *Faust* (1950), *Fidelio* (1950), *Evgenije Onjegin* (1952) i *Don Žuan* (1953).

tehničkoj obnovi opere *Ero s onoga svijeta*. Zbog nove koncepcije, prema kojoj je glavni zadatak pripao najpre igračima, a zatim horu i solistima, pojedini kritičari su smatrali da su Anita Mezetova (Đula) i Aleksandar Marinković (Mića) delovali „bledo“ (Jovanović 1996, 78–81), dok su drugi izrekli suprotan sud: „Ovde nije lako porediti jedan glas sa drugim. Svako izvlači iz svoje punoće, svako pogađa svoju ulogu i tako se u najradosnijoj jednozvučnosti sklapaju arije, dueti i ansambli“ (Schnoor 1955).

U Pozorištu nacija u Parizu, Mezetova je učestvovala u izvođenju *Gorskog vijenca* Nikole Hercigonje. Ovo delo se našlo na repertoaru ne toliko zbog zainteresovanosti pariske publike za dela jugoslovenskih kompozitora koliko zbog mogućnosti članova beogradske Opere da, posle velikih uspeha na evropskoj sceni, utiču na izbor dela za inostrana gostovanja (Jovanović 1996, 44). Pre izvođenja, glumac Bernar Noel (Noel) pročitao je na francuskom uvodne stihove iz istoimenog dela Petra Petrovića Njegoša, kako bi slušaocima približio dramsku radnju. Publika je pažljivo pratila interpretaciju i od scene do scene u sve većoj meri iskazivala svoje oduševljenje, koje je doživelo vrhunac na završetku predstave, kada se zavesa dizala deset puta i kada su izvođači glavnih partija, među kojima je bila i Mezetova (sestra Batrićeva), kompozitor Nikola Hercigonja, dirigent Oskar Danon i reditelj Raša Plaović, nekoliko puta izlazili pred zavesu (Božičković 1959).

S obzirom na visoke interpretativne domete, Mezetova je često pozivana da predstavlja zemlju. Na gostovanja je odlazila samostalno, sa jednim ili nekoliko solista beogradske, zagrebačke i ljubljanske opere, kao i sa grupom muzičara i pisaca. Gostovala je u sledećim zemljama: Mađarskoj, Austriji, Bugarskoj, Rumuniji, Albaniji, ČSSR-u, Poljskoj, SR Nemačkoj, Švajcarskoj i SSSR-u. U najvećem broju inostranih država nastupala je podjednako u operama i na koncertnom podijumu. Iz niza kritika izdvajamo zapažanje Anatolija Doliva, profesora moskovskog konzervatorijuma: „Anita Mezetova poseduje ne samo dobar lirski sopran, kojim ona slobodno vlada, već i neobičan glumački dar. Mnogostrukost vokalnih sredstava, koja pevačica koristi, duboko poetsko osećanje, pomažu joj da u punini izrazi sadržaj dela koja izvodi“ (Dolivo 1956).

Koncertna delatnost Anite Mezetove

U posleratnom periodu, uspostavljanje nove ideologije u društvu imalo je za posledicu promenu pogleda na umetnost, umetnike i publiku. Umetnici su dobili „zadatak, da izađu iz kruga, u koji su

silom prilika bili zatvoreni, da krenu... široko otvorenim putevima u pohod za uvođenje umetnosti u svakodnevne potrebe svakog građanina naše zemlje“ (*Politika*, 22. mart 1947). Stvaranje nove koncertne publike od širokih narodnih masa zahtevalo je njihovo muzičko prosvetčivanje. S tim u vezi, Anita Mezetova je kao član Udruženja reproduktivnih umetnika Srbije i Saveza muzičkih umetnika Jugoslavije ostvarila brojne koncertne nastupe sa kolegama: na svečanim akademijama posvećenim književnicima, prilikom obeležavanja istorijskih događaja i praznika, na proslavama, dobrotvornim koncertima, koncertima posvećenim obeležavanju godišnjica rođenja i smrti poznatih inostranih i domaćih kompozitora, na koncertima u preduzećima, fabrikama, školama, letovalistima... Takođe, aktivno je nastupala na koncertima praćenim predavanjima, koji su najčešće održavani na Kolarčevom narodnom univerzitetu, ali i u manjim salama u gradu.

Anita Mezetova je, kako je to Branko Dragutinović jednom prilikom primetio, „stalno, dosledno, sa osećanjem unutrašnje potrebe i sa puno smisla“ negovala koncertno pevanje (Dragutinović 1953), za koje je uvek pokazivala prisan afinitet (Dragutinović 1960). Upitana da pojasni ovu ne tako uobičajenu praksu operских pevača, Mezetova je odgovorila: „Pesma, lid, to je moja naročita ljubav. Jer to je jedan veliki trud i nije mala stvar negovat pravi lid uz operu. To je jedan ogroman studij“ (Mezetova 1970). U razgovoru sa književnikom Nadom Marinković, umetnica je iznela svoje slikovito shvaćanje vokalne kompozicije: „Svaka pesma je kao minijatura, fini pastel pun preliva. Sve je tu započeto i završeno.“ Kao jedini uslov pri izboru kompozicije izdvojila je lepotu njenog sadržaja. „Možda je čudno“, naglasila je, „ali ako mi ne odgovara tekst, melodija ne može da me ponese“.

Premda je često nastupala s jednim ili s više umetnika, Mezetova nije održala veliki broj solističkih koncerata u Beogradu.²³ Razlog za to, između ostalog, treba tražiti u praksi Udruženja muzičkih umetnika Srbije, koja se naročito u periodu od 1950. do 1960. godine odnosila na organizovanje ekipnih koncerata članova Udruženja i njihovo uključivanje u programe različitih proslava, dok su resitali u to vreme bili manje popularni, a samim tim i malobrojni (Pejović 1966).

²³ Na četiri koncerta je nastupila uz klavirsku pratnju Alekseja Butakova (25. III 1949, 3. I 1950, 11. IV 1953, 7. V 1953), a na dva – uz pratnju Zdenka Marasovića (11. XI 1960, 6. II 1962).

Sa izuzetkom koncerta održanog 1960. godine na Kolarčevom narodnom univerzitetu, koji je bio najreprezentativniji, Anita Mezetova je ostale koncerte priredila u manjim salama (u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, Centralnom domu JNA), kao i na malo sceni Narodnog pozorišta, rezervisanoj „za retka i kamerna izvođenja“ pretežno prvaka beogradske Opere, vodećih instrumentalista u gradu i mlađih perspektivnih umetnika (*Politika*, 23. avgust 1961).

Koncertni repertoar Anite Mezetove bio je bogat i raznovrstan: sadržao je arije starih italijanskih majstora, arije iz repertoarskih i manje poznatih opera, solo pesme romantičara, impresionista... Među autorima je, pored inostranih, bilo i jugoslovenskih kompozitora, od kojih su pojedini (Mihovil Logar, Dubravko Stahuljak) posvetili po jedan ciklus solo pesama ovoj umetnici. Mezetova je početkom pedesetih godina u repertoar unela i crnačke duhovne pesme, čiju je lepotu u to vreme otkrila. Ona je, kako je to i sama jednom prilikom navela, naročito volela da interpretira dela sa ljubavnom tematikom (ona koja govore „o čistoj ljubavi“) i ciklus *Dečja soba* Modesta Musorgskog (Radojević 1960, 43).

Mada je češće nastupala sa Aleksejem Butakovim, Mezetova je naročito volela da sarađuje sa Zdenkom Marasovićem (Mezetova 1970). Gregor Savinšek je opisao utisak koji su na njega ostavili Mezetova i Marasović prilikom pripreme programa za koncert: „Bio je doživljaj slušati probe koje su imali kad su nešto spremali, kako su se prosto mazohistički peli do perfekcionizma“ (*Stereorama*). U vezi s tim, beogradski kritičari su u Zdenku Marasoviću videli izvanredno muzikalnog i nadahnutog saradnika Anite Mezetove (Radenković 1960), dok su Alekseja Butakova ocenjivali kao muzikalnog, diskretnog (Dragutinović 1949), pouzdanog i stilski korektnog pratioca na klaviru (Vukdragović 1953), kome se retko dešavalo da ne bude na odgovarajućoj tehničkoj visini (Dragutinović 1953).

Kritičari su, takođe, često isticali njen prefinjen muzički ukus (Dragutinović 1953) u izboru kompozicija koje su odgovarale osobenostima njenog glasa (Đurić-Klajn 1962) i u smislu za postavljanje kontrasta i postizanje celine pri njihovom raspoređivanju u programu (Dragutinović 1953), koji su doživljavali kao ukusno sastavljen (Tajčević 1953) i neobično lepo stilizovan (Radenković 1960). Ovo zapažanje je utoliko važnije ukoliko se uzme u obzir činjenica da začetak interpretacije treba tražiti u odluci izvođača da određeno delo uvrsti u program (Trbojević 1989).

Interpretacija Mezetove, u tehničko-izražajnom smislu, odavala je njenu izvođačku zrelost, koja se ogledala u posedovanju visoke

mere tehničkog majstorstva, zvučno izjednačenog glasa, „izražajne topline jednog umetničkog temperamenta duboke muzikalnosti“ (Vukdragović 1953), jasne dikcije, smisla za ostvarenje poetskog i muzičkog izraza (Dragutinović 1953) i nepogrešivosti u sagledavanju stilskih karakteristika dela (Dragutinović 1960), koje je uvek davala „sa merom i ukusom“ (Vukdragović 1953).

Mihailo Vukdragović je izvođačku umetnost Mezetove sagledao kao simbiozu neobično žive reproduktivne fantazije i studioznosti „muzičara od znanja i odnegovanog ukusa“ (Vukdragović 1953). Obe navedene karakteristike predstavljaju osnovu za ostvarenje interpretacije kao stvaralačkog čina – studioznost obezbeđuje tačno čitanje teksta i razumevanje dela,²⁴ dok reproduktivna fantazija doprinosi prilagođavanju „objektivnih datosti dela subjektivnim potrebama čitača“. Na taj način izvođenje postaje „subjektivna kritika muzičkog dela“, a samim tim – i umetnički čin (Medić 1989, 116). S tim u vezi, Branko Dragutinović je primetio: „Anita Mezetova bila je uvek u centru muzičkog zbivanja, u potpunom identifikovanju svoje umetničke ličnosti sa interpretiranim vokalnim kompozicijama. I to je ono što daje izuzetnu vrednost njenim umetničkim ostvarenjima na koncertnom podijumu“ (Dragutinović 1960). Ne čudi, stoga, što je Mihailo Vukdragović izvođački nivo Mezetove doveo u vezu s najvišim merilima pevačke umetnosti (Vukdragović 1953).

Mezetova je u posleratnom periodu često interpretirala sopran-ske deonice u kantatama jugoslovenskih i inostranih kompozitora, u Bandurovoj *Jugoslovenskoj partizanskoj rapsodiji*, Miladinovićevoj *Zulejmi*, Bahovom *Magnifikatu* i Šubertovoj *Mirjamoj pobeđnoj pesmi*. Od sredine pedesetih godina, povremeno su koncertno izvođene integralne opere, a znatno češće operski fragmenti (najčešće činovi). Anita Mezetova je učestvovala u koncertnom izvođenju Glukove opere *Orfej i Euridika* (1955), Nastasijevićevog *Prvog ustanka* (1957) i Leonkavalovih *Pajaca* (1959).

Sa kolegama iz operskog ansambla ostvarila je brojna gostovanja u većim i manjim gradovima u zemlji. Naročito je bilo zapaženo izvođenje Hendlovog oratorijuma *Mesija*, kako u Beogradu tako i u Novom Sadu (1953), na Dubrovačkim letnjim igrama (1955), i u Herceg Novom (1955).

²⁴ U vezi s tim, J. Hofman (Hoffmann) je zapisao: „Istinska interpretacija proizlazi iz tačnog razumevanja dela, a ono zavisi jedino od tačnog čitanja teksta“ (Preuzeto iz: Trbojević 1989, 8).

Nepravda i nagrada

Anita Mezetova se penzionisala 1965. godine. Međutim, ona se nekoliko godina ranije, tačnije u sezoni 1960/61, povukla sa scene beogradskog Narodnog pozorišta. O razlozima zbog kojih je tako naglo okončala svoju opersku karijeru Mezetova nije želela da govori. Sudeći po tome da se nakon tri decenije nije zvanično oprostila od beogradske publike, kao i da je nakon penzionisanja odlazila u Operu isključivo kada bi njeni studenti učestvovali u izvođenju predstava (Dubljević 2003), može se pretpostaviti da je bilo u pitanju nešto što ju je duboko povredilo. Uprkos tome što se gotovo neprimetno povukla sa scene, njen veliki doprinos razvoju muzičko-scenskog izvođaštva nije zaboravljen – 1968. godine, povodom stote godišnjice Narodnog pozorišta, među prvima joj je dodeljen Pečat Narodnog pozorišta iz 1868. godine, priznanje namenjeno najistaknutijim članovima ove ustanove. Nakon dve godine (1970), zbog velikog interesovanja Beograđana za operu, u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije organizovane su večeri posvećene vokalnim umetnicima koji su dali najveći doprinos u ovoj oblasti. Jedno od prvih, priređeno 15. januara 1970, bilo je posvećeno Aniti Mezetovoj.

Radijski nastupi Anite Mezetove

Anita Mezetova je u posleratnom periodu na programima radija (Prvi i Drugi program Radio Beograda, programi samostalnih stanica Radio Beograd 2 i Radio Jugoslavija) nastupala oko 213 puta, i to u oblasti ozbiljne, narodne i zabavne muzike. Učestvovala je u integralnom izvođenju opera i scenskog oratorijuma *Gorski vijenac*, fragmenata iz opera, vokalno-instrumentalnih dela, solo pesama pretežno slovenačkih autora... U okviru obrazovnog programa namenjenog deci, dva puta je, uz pratnju Alekseja Butakova, izvela ciklus solo pesama *Dečja soba* Musorgskog.

Snimci interpretacija Anite Mezetove sačuvani su u fonotekama Radio Beograda, Muzeja pozorišne umetnosti Srbije i Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Među njima se nalaze snimci integralnih muzičko-scenskih dela u čijem je izvođenju, pored ostalih članova beogradske Opere, učestvovala i Anita Mezetova (*Hovanščina*, *Gorski vijenac*), odlomci iz operete *Mala Florami* Ive Tijardovića, arije i dueti (sa tenorom Aleksandrom Marinkovićem i baritonom Stanojem Jankovićem) iz opera inostranih i domaćih kompozitora, solo pesme domaćih i inostranih kompozitora i šlageri.

Vokalno-pedagoški rad Anite Mezetove

Kada se po završetku duge i uspješne karijere operskog umetnika povukla sa scene beogradske Opere, Anita Mezetova se od 1969. godine, kao redovni profesor solo pevanja, bavila vokalno-pedagoškim radom na Muzičkoj akademiji u Beogradu. U njenoj klasi obrazovanje su sticali umetnici koji su dali značajan doprinos razvoju beogradske Opere i domaćem koncertnom izvođaštvu,²⁵ a na poslediplomskim studijama su se usavršavali pripadnici treće generacije vokalnih pedagoga na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (Irina Arsinin i Aleksandra Ivanović).²⁶

Kao vokalni pedagog, Mezetova je prema studentima negovala prijateljski odnos, ali nerad i neodgovornost nije tolerisala.²⁷ U saradnji sa klavirskom saradnicom Ružicom Savić, pažljivo je birala novi program, vodeći računa ne samo o vokalnim sposobnostima studenta već i o njegovim željama. Radilo se temeljno, po segmentima, od rečenice do rečenice. Često je davala instrukcije tako što je interpretirala određeni fragment dela ili solo pesmu. Nastojala je da svojim studentima prenese princip koji je usvojila od svoje profesorke Marije Rado Danijeli: „Nije sve u glasu. Pevati može i instrument. Međutim, potrebno je i nešto drugo, a to je: toplina pevanja, radost pevanja! Scena treba da zrači vašim prisustvom...” (Trnavski 1970, 5). Da bi im pružila priliku da to sami isprobaju i dožive, Mezetova je podsticala studente da što više javno nastupaju. Njihovi nastupi su u njoj izazivali istu onu tremu sa kojom se suočavala pred svaki svoj nastup: „Posao pedagoga težak je i odgovoran; svakome od tih mladih ljudi treba prići drugačije... A strepim, koliko strepim za njih! Kad negde treba da nastupe, osećam se kao nekada, kad sam sama izlazila pred publiku i stručnjake. Ali, i u tome je draž umetničkog poziva, u toj strepnji; možda čak najviše u tome... Umetnost, to je večita strepnja!“

²⁵ U klasi Anite Mezetove, solo pevanje je diplomiralo 11 studenata: Aleksandra Ivanović-Vukadinović, Lenislava Vojnić-Purčar, Silvija Vojnić-Purčar, Ljiljana Rešetar, Svetlana Bojčević, Merima Ćirković, Dušanka Obradović, Branka Popović-Kambasković, Biljana Žutić, Miloško Pajević i Sofija Štulović (Peričić 1988).

²⁶ U periodu od 1971. do 1978. godine Mezetova je izvela 11 poslediplomaca. Među njima su bili: Vera Polak, Dušan Janković, Olga Đokić, Irina Arsinin, Miomir Nikolić, Đurđevka Čakarević, Aleksandra Ivanović, Dubravka Zubović, Živojin Ćirić, Ljiljana Rešetar i Svetlana Bojčević (Peričić 1988).

²⁷ Podatke o vokalno-pedagoškom radu Anite Mezetove dala nam je njena studentkinja Aleksandra Ivanović, koja se do svoje smrti 2003. godine bavila vokalnom pedagogijom na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (Dubljević 2000).

Bivši studenti Anite Mezetove koji su se posvetili vokalnoj pedagogiji nastojali su i nastoje da stečeno iskustvo koriste u radu sa svojim đacima i studentima. U vezi s tim, Aleksandra Ivanović je istakla: „Ja studentima prenosim ono što sam naučila od Anite Mezetove. Pošto preko 35 godina radim i aktivno pevam, a nikad u životu nisam promukla niti mi je bio glas zamoren, znači da je metod pevanja, tehnika pevanja koju upražnjavam, dobra i ja nastojim da je prenesem mojim studentima... Radim tačno kako je moja draga profesorka radila“ (Dubljević 2000, 149–150).

Pored toga što je nekoliko generacija solo pevača uputila u tajne vokalne umetnosti, Anita Mezetova je značajno uticala na razvoj vokalnih sposobnosti pevača zabavne i narodne muzike, među kojima su bili: Tereza Kesovija, Radmila Karaklajić, Đorđe Marjanović, Arsen Dedić, Nedeljko Bilkić i drugi. U radu sa njima učila ih je da pravilno dišu, pomagala im je da izgrade solidnu vokalnu tehniku, da vode računa o pevačkoj frazi i neguju jasnu dikciju. Takođe, poučavala ih je kako da se ponašaju na sceni, a one koji nisu imali ni osnovno muzičko obrazovanje, muzički je opismenjavala (Glišić 1967). Uporedo s tim, upućivala ih je da uče strane jezike, kako bi razumeli sadržaj kompozicija koje interpretiraju. Smatrala je da im je potrebno pet do šest godina rada da bi se mogli baviti svojim pozivom. O metodi rada koju je primenjivala sa pevačima zabavne i narodne muzike najbolje govore njihova postignuća – nagrade na festivalima, duge i uspešne karijere koje su ostvarili, kao i činjenica da su posle toliko godina rada očuvali svoj glas. Kako se ovaj rad odvijao u vreme „poplave lažnog folklora“ i „prevashodno zabavljачke muzike“ (Savić 1966), čiji je nivo izvođenja često bio izuzetno nizak, vokalnim obrazovanjem estradnih pevača dala je veliki doprinos podizanju izvođačkog nivoa zabavne i narodne muzike na domaćoj estradnoj sceni.

Umetnička ličnost Anite Mezetove

Anita Mezetova je bila umetnica široke kulture – pored pevanja, svoje vreme posvećivala je čitanju knjiga, učenju jezika, proučavanju istorije, naročito istorije umetnosti, upoznavanju sa biografijama velikih ljudi... (Trnavski 1970). Negujući naviku čitanja koju je stekla u detinjstvu, neumorno je radila na ličnoj i umetničkoj izgradnji, što joj je pomoglo da dublje sagleda karakteristike likova koje je oživljavala i da ih vernije tumači. Govorila je nekoliko jezika: italijanski je naučila u detinjstvu, nemački tokom studija u Beču, a vremenom je stekla znanje francuskog, kao i delimično poznavanje en-

gleskog jezika. Kada je spremala ulogu Tatjane, sa jednom starijom gospođom ruskog porekla savladala je tekst na ruskom do tančina, tako da su slušaoci i kritičari nakon njenog gostovanja u Sovjetskom Savezu mislili da je Ruskinja (Trnavski 1970), dok je u vreme rada na pesmama španskih kompozitora kontaktirala ženu ambasadora jedne latinoameričke zemlje, koja ju je uputila u tačan izgovor španskog jezika (*Stereorama*, svedočenje Gregora Savinšeka).

Mezetova je posedovala pet svojih portreta koje su izradili: Hjung (?), verovatno student iz Beča, Slovenci Stane Cuderman (1937/38) i Božidar Jakac (1937), koji je u međuratnom periodu izradio i portrete članova porodice Savinšek, Milica Bešević, slikar i scenograf Narodnog pozorišta, na čijem je portretu Mezetova kao Čočosan,²⁸ i Svetislav Vuković, koji ju je u prirodnoj veličini naslikao kao Tatjanu.²⁹ Pored portreta, posedovala je umetničke slike Stojana Aralice, Aleksandra Bijelića, Franca Pavloveca i drugih, a slikar Milo Milunović joj je prilikom svoje poslednje izložbe poklonio jedno od poslednjih dela (*Dno mora*), a po njenom izboru (Plavša 1967).

Pohvale, nagrade i javna priznanja

Vid potvrde interpretativnih kvaliteta Anite Mezetove i njenog doprinosa razvoju operskog i koncertnog izvođaštva u Beogradu bile su pohvale, nagrade i javna priznanja koja je ova umetnica za života primila: Četvrta nagrada Akademije sedam umetnosti za interpretaciju uloge Minjon (1936), Nušićeva nagrada za kreaciju Minjon (1937), Republička nagrada Ministarstva prosvete NRS za operski rad (1947), Prva savezna nagrada za izvođenje partije Marženke (1949), Orden rada II reda za ulogu Suzane (1949), Pečat Narodnog pozorišta (1968), Zahvalnost i priznanje Doma Jugoslovenske narodne armije za dugogodišnju saradnju sa umetničkim ansamblom, Zlatna medalja Saveza kompozitora Jugoslavije, Plaketa Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Anita Mezetova je bila počasni član Udruženja muzičkih umetnika Srbije i Saveza muzičkih umetnika Jugoslavije.

Nakon iznenadne smrti od srčanog udara 23. marta 1980. godine, Mezetova je sahranjena na Novom groblju, u Aleji zaslužnih građana, pod prezimenom Damić-Mezetova Anita (Brdar 2011, 167).

²⁸ Portret je nedovršen (lice Mezetove) zato što je Milica Bešević poginula 6. IV 1941. godine, prilikom bombardovanja Beograda.

²⁹ Portreti Milice Bešević i Svetislava Vukovića danas su u vlasništvu Muzeja pozorišne umetnosti u Beogradu.

Kulturni događaji i razgovori posvećeni očuvanju sećanja na lik i umetnost Anite Mezetove i osnivanje Fonda Anite Mezetove

Za života umetnice, a u okviru jubileja beogradske Opere, Ksenija Orešković, kustos savetnik Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, organizovala je 15. januara 1970. godine veče posvećeno Mezetovoj i izložbu povodom 40 godina njenog umetničkog rada. Takođe, vodila je razgovor sa Mezetovom, koji je zabeležen na audio-traci koja se čuva u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije.

Dva meseca nakon smrti Anite Mezetove, 26. maja 1980. godine, u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije priređeno je veče posvećeno sećanju na ovu umetnicu.³⁰ U okviru obeležavanja desetogodišnjice njene smrti, na talasima Radio Beograda emitovane su dve radio-emisije (*Politika*, 23 mart 1990) autora Dubravke Stamenković – *Kod dva bela goluba* (23. mart 1990)³¹ i *Stereorama* (24. mart 1990).³²

Rođaci Mezetove su 1980. godine osnovali Fond Anite Mezetove, iz koga se dodeljuju nagrade onim studentima Fakulteta muzičke umetnosti koji su Odsek za solo pevanje završili sa odličnom ocenom.

Zaključak

Anita Mezetova je u podjednako meri negovala profesionalan odnos prema radu i činila stalne napore na ličnoj izgradnji, što joj je obezbeđivalo trajni uspeh. Ovakav stav proisticao je iz njenog specifičnog razumevanja umetnosti, koje je pojasnila sledećim rečima: „Umetnost je jedna velika, velika stvar, ali umetnost je nemilosrdna i ona se sveti ako joj vi verno ne služite. To se sveti i to može da primeti onaj poslednji slušalac koji vas prvi put čuje. On oseti da tu neće znati šta nije u redu, ali on tačno zna da tu nešto nije u redu. Dakle, **umetnost je kao jedna velika ljubav kojoj mora biti čovek veran**“ (Mezetova 1970).

³⁰ Tom prilikom, kustos Veroslava Petrović održala je uvodnu reč, a sa magnetofonskih traka emitovani su snimci arija i solo pesama u izvođenju Anite Mezetove (*Politika ekspres*, 26. maj 1980).

³¹ U radio-emisiji *Kod dva bela goluba*, sećanja na Mezetovu evocirala je njena sestra Marijana Savinšek.

³² U radio-emisiji *Stereorama* govorili su: Ksenija Marković, kustos savetnik Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, Aleksandra Ivanović, vokalna umetnica i nekadašnja studentkinja Mezetove, Dušan Miladinović, dirigent, i Gregor Savinšek, sestrčić umetnice. Pored snimaka solo pesama i arija u interpretaciji Mezetove i dueta Mezetove i Aleksandra Marinkovića, korišćeni su segmenti razgovora sa umetnicom, koji je 1970. godine vodila i zabeležila Ksenija Orešković. Snimke radio-emisija *Kod dva bela goluba* i *Stereorama* ljubazno nam je ustupio gospodin Gregor Savinšek.

Literatura

- Brdar, Milan (ur). 2011. *Novo groblje u Beogradu : otvoreno svedočanstvo istorije : povodom 125 godina od osnivanja*. Beograd : JKP pogrebne usluge.
- Dragutinović, Branko. 1934. Muzika u zemlji. Beograd. *Zvuk* 12: 436–440.
- Dubljević, Ljiljana. 2000. *Razvoj vokalne pedagogije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu* (rukopis). Rad na prvoj godini poslediplomskih studija. Univerzitet umetnosti u Beogradu – Fakultet muzičke umetnosti.
- Dubljević, Ljiljana. 2003. Pod srećnom zvezdom Anite Mezetove. *Mokranjac* 5: 50–52.
- Đurić-Klajn, Stana. 1965. Mezetova, Anita. *Enciklopedija Jugoslavije* 6. Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Đurić-Klajn, Stana. 1974. Mezetova, Anita. *Muzička enciklopedija* 2. Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Jovanović, Vladimir. 1996. *Beogradska Opera u Evropi : gostovanja od 1954. do 1969. godine*. Novi Sad : Prometej : Akademija umetnosti.
- Ko je ko u Jugoslaviji : biografski podaci o jugoslovenskim savremeniciima*. 1957. Meze Anita. Beograd : Sedma sila.
- Leksikon jugoslavenske muzike II*. 1984. Mezetova, Anita. Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Mala enciklopedija Prosveta. 1959. Mezetova Anita (1913–). *Mala enciklopedija Prosveta : opšta enciklopedija* 2. Beograd : Prosveta.
- Medić, Hristina. 1989. „Interpretacija i recepcija muzičkog dela – izbor mogućnosti“. U *Aspekti interpretacije: referati sa naučnog skupa održanog 22. i 23. IV 1988*, ur. Mirjana Veselinović, 113–123. Beograd : Udruženje kompozitora Srbije : Fakultet muzičke umetnosti.
- Muzička enciklopedija I*. 1971. Anderson, Marian. Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda* 5. 1979. Mezetova, Anita. Zagreb : Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Osterc, Slavko. 1933. Anita Mezetova. *Žena in dom* 10: 360.
- Pejović, Roksanda. 1966. *Dvadeset godina Udruženja muzičkih umetnika Srbije (1946–1966)*. Beograd : Udruženje muzičkih umetnika Srbije.
- Perićić, Vlastimir (ur.). 1988. *Pedeset godina Fakulteta muzičke umetnosti (Muzičke akademije) 1937–1987*. Beograd : Univerzitet umetnosti.
- Pešić, Radivoje. 1970. Mezetova Anita. *Ko je ko u Jugoslaviji : jugoslovenski savremenici*. Beograd : Hronometar.
- Plavša, Dušan (ur). 1972. Mezetova, Anita (1913–). *Enciklopedijski leksikon Mozaik znanja : Muzička umetnost*. Beograd : Interpres.
- Sadie, Stanley (ed.). 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 19. London : The Macmillan Publishers Limited.
- Savić, Dragiša. 1966. Protiv poplave lažnog folklora. *Zvuk* 66: 57–60.

- Slavec, Maša. 1934. Književnost in umetnost. *Ženski svet* 7/8: 180–182.
- Simić-Mitrović, Darinka. 1988. *Da capo all' infinito. Pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. Beograd : Radio Beograd.
- Svet oko godine 1938 : Hitler ugrožava Evropu. 1979. Beograd : Vuk Karadžić.
- Trbojević, Dušan. 1989. „Varijacije na temu 'aspekti interpretacije'“. U *Aspekti interpretacije: referati sa naučnog skupa održanog 22. i 23. IV 1988*, ur. Mirjana Veselinović, 5–13. Beograd : Udruženje kompozitora Srbije : Fakultet muzičke umetnosti.
- Trnavski, Vuk. 1970. Portreti umetnika. Anita Mezetova. *Pro musica* 50: 4–5.

Dnevna štampa

- Adamič, Emil. 1932. Debut gđ. Anite Mezetove v ljubljanski operi. *Jutro* 4. februar.
- Badener Tageszeitung. 1933. Trinkhallenkonzert. *Badener Tageszeitung* 12. april.
- Benisch, Egon. 1936. Salzburger Festspiele 1936. *Morgenblatt* 2. september.
- Božičković, Olga. 1959. Završna pretstava Beogradske opere u Pozorištu nacija. Parižani su toplo primili *Gorski vijenac*. *Politika* 15. jun.
- Der Zeitspiegel. 1933. Anita Meze. *Der Zeitspiegel* 12. april.
- Dolivo, Anatolij. 1956. Koncert jugoslavskih pevcov. *Sovetskaja kul'tura* 8. maj.
- Dragutinović, Branko. 1949. Osvrt na poslednje muzičke priredbe. *Politika* 27.mart.
- Dragutinović, Branko. 1953. Koncert Anite Mezetove. *Politika* 9. maj.
- Dragutinović, Branko. 1960. Koncert Anite Mezetove. *Politika* 14. novembar.
- Đurić-Klajn, Stana. 1962. Koncert Anite Mezetove. *Politika* 9. februar.
- Francen, Sima. 1933. Druga muzička olimpijada u Beču. Četiri stotine pevača i pijanista bore se za prvenstvo. Najpoznatiji muzičari našega doba donose presudu o njihovoj obdarenosti. *Politika* 27. jun.
- Glišić, M. 1967. Anita Mezetova, primadona Beogradske opere – žena koja pravi pevače. Ne znaju note a trče za novcem. *TV Novosti* 16. jun.
- Govekar, Fran. 1937. *Ero z onega sveta z Mezetovo*. *Slovenski narod*, 8. junij.
- Grol, Milan. 1934. Pozorišne nevolje. *Književni glasnik* 16. septembar.
- Jugoslovan. 1930. IV. Javna produkcija konservatoristov. *Jugoslovan* 30. junij.
- Krstić, Petar. 1931. Koncert Glazbene matice iz Maribora. *Pravda* 12. februar.

- Marković, Vasilije. 1999. Teatri okupirane prestonice 1941–1944. godine. Povratak ansambla Pozorišta narodnog oslobođenja. *Politika* 29. decembar.
- Marković, Vasilije. 1999a. Teatri okupirane prestonice 1941–1944. godine. Postupci nesrazmerni ogrešenju. *Politika* 30. decembar.
- Maucci, R. 1937. L' Opera di Lubiana al Rossetti. *Ero del Maestro Gotovac accolto con calorosi consensi. Il popolo di Trieste* 13. giugno.
- Milanović, M. 1937. Jugoslovenska umetnost u Italiji i italijanska u Jugoslaviji. U toku iduće nedelje počinje gostovanje Ljubljanske opere u Italiji i izložba jugoslovenskih umetnika u Rimu. *Politika* 6. jun.
- Nedelja. 1934. Anita, ko je video od pesme neku vajdu. *Nedelja* 30. septembar.
- Novo vreme. 1941. Večeras na Beogradskom radiju izvodi se *Figarova ženidba*. *Novo vreme* 15. jun.
- Obnova. 1942. Nedelja muzike na beogradskom radiju. Novi zabavni orkestar. *Obnova* 9 maj.
- Obnova. 1943. Oratorijum *Godišnja doba* od Hajdna. *Obnova* 22. maj.
- Osterc, Slavko. 1930. Operna šola državnega konservatorija. *Jugoslovan* 3. junij.
- Plavša, Dušan. 1967. Anita Mezetova seća se velikog slikara. Govorio je „u boji“. Jedno od poslednjih dela Milo Milunović poklonio operskoj pevačici. *Politika ekspres* 27. februar.
- Privat, E. C. 1939. Belgrad in Frankfurt. Erstes Gastspiel des Nationaltheaters Belgrad. *Offenbacher Zeitung* 15. juni.
- Politika. 1936. Uspeh gce Meze i gce Nade Tončić u Salzburgu. *Politika* 3. septembar.
- Politika. 1936. Uspeh gđice Mezetove u Minhenu. *Politika* 12. decembar.
- Politika. 1937. Gostovanje Ljubljanske opere. Već prvo veče, Ljubljanska opera slavila je trijumfe. (Tri hiljade šest stotina gledalaca oduševljeno tapše jugoslovenskim umetnicima). *Politika* 11. jun.
- Politika. 1937. Italijansko-jugoslovenski odnosi. *Politika* 17. jun.
- Politika. 1944. Članovi Narodnog pozorišta koji ostaju na dužnosti. *Politika* 21. novembar.
- Politika. 1947. Pred prvi koncert Udruženja reproduktivnih umetnika-muzičara Srbije. *Politika* 22. mart.
- Politika. 1955. Odlazak na veliko gostovanje. Ansambl Beogradske opere otputovao sinoć u Visbaden. *Politika* 4. maj.
- Politika. 1961. U novoj sezoni Beograd dobija još jednu koncertnu dvoranu. Za retka i kamerna izvođenja. Mala sala Beogradske opere. – Koncerti za gradove u unutrašnjosti. *Politika* 23. avgust.
- Politika. 1990. Anita Mezetova. *Politika* 23. mart.
- Politika ekspres. 1980. Vest o večeri Anite Mezetove. *Politika ekspres* 26. maj.

- Radenković, Milutin. 1960. Koncert Anite Mezetove. *Borba* 20. novembar.
- Radojević, Božana. 1960. Žene umetnice. Sve što je čista ljubav. *Praktična žena* 5. decembar.
- Ramous, Osvaldo. 1937. Gli spettacoli dell'Opera di Lubiana al Fenice. Le festose accoglienze del pubblico all'opera *Il fidanzato caduto dal cielo* del maestro Giacomo Gotovac. *La vedetta d'Italia* 13. giugno.
- Sotirović, Vladan. 1941. Početak pozorišne sezone. Beogradsko Narodno pozorište počinje u nedelju svoj rad. Pretstave će se držati u pozorištu na Vračaru. *Novo vreme* 18. septembar.
- Stefanović, Pavle. 1938. Naša najnovija gospođa Leptirica. *Pravda* 19. jun.
- Stotter, Josip. 1932. Ein Debut an der Ljubljanaer Oper. Anita Mezetova als Micaela in Bizets *Carmen*. *Morgenblatt* 6. februar.
- Šarčević, Željko. 1975. Ono što je urađeno ostaje. *TV Novosti* 19. decembar.
- Schnoor, Hans. 1955. Internationale Maifestspiele in Wiesbaden. *Wiesbadener Tagblatt* 9. mai.
- Schwarz, Gerhard. 1939. Im Opernhaus: *Ero, der Schelm*. Gastspiel der Belgrader Oper. *Frankfurter General-Anzeiger* 15. juni.
- Tajčević, Marko. 1953. Koncertna hronika. Beograd. *Revija književnosti, pozorišta, muzike, filma, likovnih umetnosti*, 16. maj.
- Völkischer Beobachter. 1936. Anita Mezé. *Völkischer Beobachter* 28. november.
- Vukdragović, Mihailo. 1953. Koncert Anite Mezetove. *Borba* 14. maj.
- Vukdragović, Mihailo. 1954. *Manon* u novoj podeli. *Borba* 27. februar.
- Vurnik, Stanko. 1931. Koncert Učiteljskog zbora. *Slovenec* 8. januar.
- Živković, Milenko. 1934. *Boemi*. *Vreme* 7. septembar.
- Živković, Milenko. 1935. Mladi ansambl Beogradske opere izvodi operu *Dorica pleše* od Krste Odaka. *Vreme* 25. januar.
- Živković, Milenko. 1939. Obnova Mocartovog *Don Huana*. *Vreme* 6. novembar.

Ostala građa

- Arhivska građa o Aniti Mezetovoj, vlasništvo porodice Savinšek.
- Mezetova, Anita. Razgovor vodila Orešković Ksenija. Audio traka AK174. Beograd : Muzej pozorišne umetnosti Srbije. 1970.
- Stamenković, Dubravka. Razgovor sa Marijanom Savinšek. *Kod dva bela goluba*. Radio Beograd 1, 23. mart 1990.
- Stamenković, Dubravka. Razgovor sa Ksenijom Marković, Aleksandrom Ivanović, Dušanom Miladinovićem i Gregorom Savinšekom. *Stereorama*. Radio Beograd, 24. mart 1990.

Ljiljana Dubljević Vojkić

Šola uporabnih študij za izobraževanje predšolskih učiteljev

Pirot, Srbija

ljubljevic@yahoo.com

ANITA MEZETOVA – ŽIVLJENJE, POSVEČENO UMETNOSTI

Prispevek se nanaša na bogato izvajalsko in pedagoško aktivnost lirskega soprana Anite Mezetove (1913–1980), članice solističnega ansambla beograjske Opere (1934–1935 in 1937–1965) in redne profesorice solo petja na Glasbeni akademiji v Beogradu (1969–1980). Avtoričin namen je osvetliti večplasten prispevek Mezetove na področju opernega in koncertnega izvajalstva, kot tudi vpliv, ki ga je s svojim pedagoškim delom imela na izobraževanje priznanih vokalnih umetnikov in pedagogov ter hkrati na razvoj vokalnih sposobnosti pevcev zabavne in narodne glasbe.

Raziskava vključuje različne vire – članke iz dnevnega tiska in periodike, enote o Mezetovi iz glasbenih, enciklopedijskih, leksikografskih objav, intervjuje, radijske oddaje, posvečene Mezetovi, ohranjene posnetke njenih interpretacij in drugo. Glede na to, da do danes ni bilo poskusov, da bi se življenje in delo te umetnice sistematično raziskalo, pričujoče besedilo v tem smislu predstavlja korak naprej.

Ključne besede: Anita Mezetova, operno izvajalstvo, koncertno izvajalstvo, vokalna pedagogika, Glasbena akademija

Ljiljana Dubljević Vojkić

School of Applied Studies for Education of Pre-school Teachers

Pirot, Serbia

ljubljevic@yahoo.com

ANITA MEZETOVA – A LIFE DEDICATED TO ART

The paper deals with the rich performance and pedagogical work of the lyric soprano singer Anita Mezetova (1913–1980), a member of the solo ensemble of the Belgrade Opera (1934–1935 and 1937–1965) and a Full Professor of Solo Singing at the Music Academy in Belgrade (1969–1980). The author seeks to throw light on Mezetova's multifold contribution to opera and concert performances and her imprint, made through pedagogical work, on renowned vocal artists and pedagogues, as well as on the development of the vocal abilities of pop and folk singers.

Various sources have been used in the research: articles from daily newspapers and magazines, texts about Mezetova from publications about music, encyclopedias, lexicographic publications, interviews, radio shows dedicated to Mezetova, preserved footage of her performances, etc. Keeping in mind that the artist's life and work have not been subject to systematic research, the paper is a step forward in this regard.

Keywords: Anita Mezetova, opera performance, musical concerts, vocal pedagogy, Music Academy

Vida Matjan – *duša svega*, uspješna Slovenka u Crnoj Gori (Ljubljana, 1896–Kotor, 1993)¹

Sažetak

Cilj mi je da, na stodvadesetu godišnjicu od rođenja (1896) i sedamdeset treću godišnjicu od osnivanja muzičke škole u Kotoru (1945), predstavim naučnoj i akademskoj javnosti u regionu život i rad Slovenke Vide Matjan kako bih obnovila sjećanje na njen doprinos razvoju muzike i muzičke kulture u Crnoj Gori. Malo je radova o Vidi Hribar Matjan (1896–1993), muzičkoj pedagoškinji, kompozitorki za djecu, osnivačici prve privatne muzičke škole, direktorki državne srednje muzičke škole u Kotoru u periodu od 1949. do 1969. u kojima se njen rad čini vidljivim iako je za doprinos muzici dobila više značajnih priznanja kako u Crnoj Gori tako i u Jugoslaviji. Njeni svestrani muzički rad i interesovanje uključili su, pored ostalog, bilježenje autentičnog pjevanja i igranja Boke Kotorske (svadbarske igre i pjesme) koje je potom uvodila u svoje koreografije i publikovala u knjizi *Igre i pjesme Dobrote i Škaljara* (1984).

Na osnovu snimljenih radio intervju sa Vidom Matjan (1990–1992) i snimljenog razgovora sa njenim unukom (2015), njenog ličnog arhiva, dokumenata Istorijskog arhiva grada Kotora, formirala sam njenu biografiju, biogram (skup ličnih i javnih činjenica o njoj i njenom profesionalnom angažovanju) kako bih učinila vidljivim muzičko i kulturno nasljeđe Vide Matjan van Kotora i granica Crne Gore, u njenoj rodnoj Sloveniji.² Korišćena metoda životne priče obezbijedila je uvid u proces konstrukcije i rekonstrukcije značajnih činjenica u njenoj biografiji i ukazala na dimenziju *drugosti* u rodnom i nacionalnom smislu u muzičkoj kulturi Crne Gore.

¹ Rad je lektorisan od strane autorke.

² Biografija i biogram Vide Matjan sastavni su dio odbranjene doktorske teze *Diskursi o ženama Boke Kotorske 1815–2015: rodni identiteti*, dr Ervine Dabižinović.

Rezultati pokazuju da su istraživanja o ženama u profesijama neophodna, da doprinose valorizaciji žena koje su obogatile svojim radom muzičku kulturnu i kulturu uopšte, da su učinila njihov doprinos i napor vidljivim, da imaju potencijal da promijene ukupnu sliku o ženama u različitim profesijama i time smanje diskriminatorne prakse. Rad je ujedno i doprinos rodnom studijama i istoriji žena u Crnoj Gori i Sloveniji.

Ključne riječi: biografija, biogram, rodna perspektiva, Vida Matjan

1. Uvod

Na stodvadesetu godišnjicu rođenja Vide Matjan koja je prije sedamdeset tri godine osnovala muzičku školu u Kotoru, nužno je upoznati širu javnost, a podsjetiti domaću, o stvaralačkom i ljudskom uspjehu ove iznimno zanimljive Slovenke koja je svoj profesionalni i životni put vezala za Crnu Goru. Iako je za doprinos muzici dobila više značajnih priznanja kako u Crnoj Gori tako i u Jugoslaviji, njeno celokupno stvaralaštvo i rad do danas ostaju nedovoljno poznati. Vida Matjan odlikovana je: Ordenom rada trećeg reda (1955), Nagradom 13. jul (1965), Ordenom zasluga za narod sa srebrnim zracima (1970), Zlatnom medaljom i plaketom Saveza kompozitora Jugoslavije (1970). O njenom radu je bilo riječi u knjizi Miloša Miloševića (1982) *Muzičke teme i portreti*, zatim u radijskim emisijama i reportažama Radio Titograda i Radio Kotora *Uvod u život Vide Matjan*, *Vida moja učiteljica*, *Vijek Vide Matjan*, kao i intervjuima sa njenim bliskim srodnicima. Izvrsna kao pedagoškinja koja je poklanjala punu važnost kvalitetu života djece, Vida Matjan je organizovala psihološke i pedagoške radionice, naročito obraćajući pažnju na teme dinamike u porodičnoj i vršnjačkoj grupi. Dobro je poznavala dječiju psihologiju i to je primjenjivala u nastavi u muzičkoj školi. Kao posvećena etnomuzikološkinja u istraživačkom radu se bavila izvornim igrama i pjesmama Boke Kotorske.

Muzička javnost je u vidu različitih strukovnih priznanja dala profesionalni sud o njenom radu na komponovanju muzike, a o kvalitetu pedagoškog rada najviše govore imena i muzički profili poznatih umjetnica/ka čija je učiteljica muzike bila Vida Matjan. Međutim, o istraživanju folkloristike kao trećem području njenog interdisciplinarnog pristupa muzici i radu kojem je bila posvećena, a koje je rezultiralo knjigom *Igre i pjesme Dobrote i Škaljara* (1984) o

izvornim pjesmama i igrama iz Boke Kotorske, nije data ocjena iako se radi o vrijednom djelu.

Na našem prostoru o kompozitorkama se gotovo ne zna ništa tako da rad predstavlja i dobru priliku za izgradnju sjećanja i dostupnost podataka vezanih za muzičarke i kompozitorke koje su učestvovala u izgradnji muzičkog nasljeđa i razvoju kulture kod nas.

2. Cilj i metod istraživanja

Cilj mi je da predstavim život i rad Slovenke Vide Matjan koja je nastanivši se u Kotoru svoj profesionalni i privatni život vezala za Crnu Goru i tako obnovim sjećanje na njen doprinos razvoju muzike i muzičke kulture.

Odsustvo sačuvanih podataka o životima i doprinosu značajnih žena rezultira najčešće stereotipnim odnosom kojim su žene kroz svoju rodnu ulogu pozicionirane u privatnoj sferi što isključuje njihovo prisustvo u javnoj sferi. Zatvorenost glavnog naučnog toka koji ne prepoznaje rod kao kategoriju istraživanja proizvela je „sljepilo“ za rod. Neuvažavanje i neprepoznavanje roda kao analitičke kategorije doprinosi gubljenju informacija o ženama i pojačava njihovu nevidljivost i diskriminatorne prakse. To je razlog što ne znamo gotovo ništa o ženama iz naše neposredne blizine koje su bile aktivne na društvenom, političkom i kulturnom planu. Do rijetkih podataka dolazi se upornošću individualnih napora istraživačica koje koriste metodologiju koja se koristi u studijama roda sa interdisciplinarnim pristupom. Snažni zamajac ovakvom pristupu dali su u poslednjoj deceniji dvadesetog vijeka najpre vaninstitucionalizovani, a potom i institucionalizovani programi obrazovanja (osnovnih, master i doktorskih studija) koji su se razvijali u Novom Sadu i Beogradu.³ Ovi zajednički i individualni naponi pokrivaju široko interdisciplinarno polje feminističkih i rodni studija pokrivajući različite temate, metodologije i pristupe. Rekonstruisanje ženskih istorija kroz metodo-

³ U Beogradu je 1991. godine osnovan Centar za ženske studije koji danas funkcioniše kao jednogodišnji studij na Fakultetu za političke nauke. Pored toga na brojnim fakultetima (npr. Filološkom, Filozofskom i Fakultetu političkih nauka) postoje predmeti na master i doktorskim studijama koji imaju rodni i interdisciplinarni karakter. Veliku podršku ovakvom pristupu dali su i časopisi *ProFemina*, *Ženske studije*, *Genero* i *Knjiženstvo*. U naučno-istraživačkom radu postoje individualni i kolektivni naponi da se ispravi nepravda i posveti ovim zapostavljenim temama. Jedan, ali ne i jedini projekat ovakve orijentacije koje finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije je *Knjiženstvo, teorija i istorija srpske književnosti na srpskom jeziku do 1915.*

logiju životne priče je afirmisala Svenka Savić sa saradnicama.⁴ Tako smo u mogućnosti da pronađemo podatke koji čine sadržaj istorije svakodnevice u kojoj žene imaju važno mjesto, da rekonstruišemo i dekonstruišemo biografije, da sačuvamo od zaborava lične i javne podatke, formiramo bazu podataka o značajnim ženama, ali i da preispitamo postojeće sadržaje obrazovanja u kojima nema dovoljno informacija o ženama i ženskom doprinosu razvoju. Uz akademske programe obrazovanja na visokoškolskim ustanovama, Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Srbije je 2011. godine pokrenulo projekat *Knjiženstvo, teorija i istorija ženske književnosti na srpskom jeziku do 1915*, čija su dva osnovna elementa baza i časopis. Projekat doprinosi većoj vidljivosti značaja roda i žena koje su stvarale a procesom digitalizacije dokumentovana je i sačuvana od propadanja velika većina podataka iz teorije i istorije ženske književnosti do 1915. godine. Sličnih primjera u Crnoj Gori nema kada su u pitanju institucionalizovani programi obrazovanja žena. U ovoj zemlji se relativno mali broj istraživačica i udruženja bavi prikupljanjem, sistematizovanjem i naučnim dokumentovanjem podataka o ženama iz prošlosti i sadašnjosti, a kritička procjena tih sadržaja izostaje. Činjenica je da izostaje i organizovan akademski program rodni studija na državnom univerzitetu (poput centara kakve imaju Vojvodina ili Beograd) kao mjesta sticanja i razmjene akademskog znanja iz interdisciplina povezanih sa rodom. Od 2001/2. do 2010/11. godine realizovan je Program ženskih studija u Centru za žensko i mirovno obrazovanje ANIMA. To je bilo jedino mjesto učenja, stvaranja i dokumentovanja doprinosa žena u Crnoj Gori.

Istraživanje o Vidi Matjan bazirala sam na metodologiji koja kombinuje javne i privatne podatke. Njenu biografiju sam rekonstruisala na osnovu snimljenih radio intervju kao i intervju sa njom bliskim osobama (unuk) kombinujući to sa materijalima, podacima i analizom načina na koji su drugi pisali o njoj. Rodne studije koriste metod životne priče koji je afirmisala Pavla Fridova u Češkoj sa ciljem da putem sjećanja sakupe podatke iz ličnog i javnog života žena koje je moguće kontekstualizovati.⁵ Metod životne priče čini

⁴ U Vojvodini u periodu od 1998. do 2016. godine nastaje izvan akademske zajednice i udruženje građana Ženske studije i istraživanja, a nešto kasnije i u akademskoj zajednici 2003. godine ACIMSI - Centar za rodne studije UNS, obimna dokumentacija i niz publikacija (preko 300 različitih zabilježenih, dokumentovanih životnih priča različitih žena, iz različitih nacionalnih, etničkih, profesionalnih, društvenih, strukovnih zajednica).

⁵ Važno je naglasiti da se ovaj metod koristi i u drugim disciplinama poput etnologije, antropologije, istorije itd.

kazivanje i objavljivanje ličnih priča žena i to fragmente životne istorije i autobiografska sjećanja na sopstveni život ispričan istraživačici. Cilj je sakupljanje informacija o rodnim, kulturnim i političkim faktorima koji utiču na lično iskustvo one koja je intervjuisana. Njime se omogućavaju dva važna procesa: kroz jedan postaje očigledno na koji način žena konstruiše svoju priču u zavisnosti od političkih, društvenih i istorijskih faktora (rekonstrukcija), dok drugi proces omogućava analizu te konstrukcije (tj. dekonstrukciju). Kroz kombinaciju metoda životne priče i analizu postojećih objavljenih podataka o Vidi Matjan u malom broju publikacija (u kojima se katkada spominje samo kao bibliografska jedinica ili kao vlastito ime na spisku kompozitora savremene jugoslovenske muzike), te uz pomoć manjeg broja tekstova u štampanim novinama, moguće je obnoviti sjećanje i otvoriti javnosti put za sveobuhvatnije istraživanje muzičkog djela, pedagoškog i istraživačkog rada ove iznimno značajne žene koja je rođena u Ljubljani, a svoju društvenu sudbinu vezala za Crnu Goru. Jednako je moguće detektovati indirektne diskriminatorne prakse koje se sofisticirano pojavljuju a vezane su za rod i područje profesije u kojoj je dala najviše stvaralačkog doprinosa, a to je komponovanje za djecu.

3. Rezultati dosadašnjih istraživanja

U nastavku teksta pojedinačno ću se posvetiti izvorima koje sam koristila prilikom rekonstrukcije biografije i bibliografije Vide Matjan. Ovako detaljna analiza i kritički osvrt na odnos autora prema stvaralaštvu i zalaganju ove kompozitorke i muzikološkinje koja je dala veliki doprinos ne samo u muzici, već i u kulturnom životu Crne Gore, prikazaće diskriminatorne prakse i mehanizme koji katkada po inerciji nastavljaju da doprinose nevidljivosti žena.

Korpus empirijskih podataka pripremljen za analizu čine sledeći pisani dokumenti: publikacija *Muzičke teme i portreti* (Milošević 1982); *Muzička kultura* (Vlahović 1996); Intervjui sa Vidom Matjan (vodili Radovan Jablan, Duško Davidović, Anka Kršanac, Momčilo Bošković), u periodu od 1983. do 1993. godine; intervju sa bliskim osobama (vodila Ervina Dabižinović). Audiovizuelni materijal predstavlja dokumentarni film povodom jubileja muzičke škole „Vida Matjan“ u Kotoru *Sedam decenija Muzičke škole*, u režiji Dušana Vulekovića, 2017. godine.⁶ Na osnovu navedenih izvora formirala sam

⁶ Vuleković, Dušan. 2017. *Vida Matjan, sedam decenija muzičke škole* : dokumentarni film: <https://vimeo.com/207366337>

biografiju i biogram Vide Matjan u periodu od rođenja, školovanja i njenog svakodnevnog života u Ljubljani u Sloveniji. Podatke o djelovanju Vide Matjan u Beogradu, Srbiji i njenom plodnom stvaralačkom radu i životu u Kotoru i Crnoj Gori, sakupila sam i integrisala kao dobru osnovu za detaljnije proučavanje njenog muzičkog profila na osnovu intervjuva vođenih sa njom.

U nastavku ovog rada pozabaviću se ovim izvorima ponaosob upoređujući i kritički preispitujući odnos prema stvaralaštvu i zalaganjima Vide Matjan.

3. 1. Tekstualni izvori

Profesionalnu biografiju Vide Matjan uredio je Miloš Milošević u knjizi *Muzičke teme i portreti*, gdje su predstavljeni portreti muzičara koji su stvarali kulturnu istoriju grada Kotora (Milošević 1982). Jedna od njih je i Vida Matjan, koja u knjizi ima ravnopravan tretman sa ostalim autorima. Ovdje se na jednom mjestu nalaze brojni podaci iz njene profesionalne biografije uz muzički opus i priznanja za rad hronološki poređani. Ovo je primjer koji ukazuje da se autor držao naučno dosljedno i ravnopravno u predstavljanju žena i muškaraca uprkos činjenici da se rodnost i diskriminacija žena u svim područjima, pa i u profesijama, tada nije uzimala u obzir.

U udžbeniku za studente i učenike *Muzička kultura* Vukašina Vlahovića (Vlahović 1996) Vida Matjan je predstavljena uz brojne muške kolege koji su afirmisali savremenu jugoslovensku muziku. Na ovom spisku Vida Matjan je jedina žena. U dijelu koji se posebno odnosi na razvoj muzičkog stvaralaštva u poslijeratnom periodu u Crnoj Gori, naglašava se da se prilike, koje su do tada bile izuzetno teške, sporo mijenjaju. Međutim, zamajac razvoju muzike u Crnoj Gori daje formiranje muzičkih škola tako da ubrzo dolazi do promjena stanja. Vida Matjan osniva prvu privatnu muzičku školu 1945. godine u Kotoru. Nakon dvije godine ta škola je preimenovana u državnu, a u njoj je Vida bila direktorka dugi niz godina. Pored njenih profesionalnih muzičkih dostignuća značajan je podatak da je ona osnivačica institucionalnog obrazovanja u gradu. Zbog toga je očekivano da joj se u ovakvoj publikaciji posveti temeljna pažnja, što u navedenom udžbeniku nije slučaj.

Brojni autori koriste folklorne elemente, ali dolazi i do razvoja stilske raznovrsnosti tako da od folklornih i nacionalnih elementa zasnovanih na narodnoj umjetnosti polako počinje da se pojavljuje savremeni izraz jugoslovenske i evropske muzike. Većina kompozicija Vide Matjan koristi folklorne elemente Boke Kotorske u radu sa horovima i folklornom grupom. U muzičkim bajkama koje kompo-

nuje za djecu pojavljuju se savremeni elementi. Tako je Vidu Matjan autor u udžbeniku uvrstio u savremenu jugoslovensku muziku sa posebnim fokusom na njen istraživački rad etnologije muziciranja i pjevanje te izvođenja narodnog folkora u Boki Kotorskoj. Međutim, nema procjene značaja njenog istraživanja, koje se nije dovoljno cijnilo ni u vreme kada je završeno. Naime, njen napor da objavi materijal u vidu knjige rezultirao je nakon 20 godina od završetka studije. Uobičajena diskriminatorna praksa kada su žene u pitanju jeste takva da uprkos značaju rezultata rada kojim su se bavile izmiče mogućnost da budu dostupne javnosti kroz publikacije kojima bi se povećala dostupnost njihovih radova. Tako je i rezultat Vidinog rada čekao da bude predstavljen dvadeset godina. Razloge za kašnjenje sa izdavanjem ove značajne studije možemo tražiti u tadašnjem izostanku interesovanja naučnih institucija za rad kompozitorke koja je stvarala van centra kulturnih zbivanja (Titograda), nedostatku novca za izdavaštvo ovog vida, opštoj neupućenosti u značaj etnoloških studija. Međutim, mora se reći i to da uz materijalne teškoće koje prate naučni rad tada i danas, nematerijalne teškoće su još značajnije tako da obeshrabruju žene da se bave naukom, istraživanjima i pisanjem. Zakasnelo objavljivanje istraživanja koje ima funkciju javnog dobra ukazuje na postojanje različitog tretmana roda, a indirektno i na diskriminatornu praksu jer kolege Vide Matjan nisu imale ovakvih primjera u svojoj profesionalnoj praksi, čak je većina bila i javno priznata i poznata čak i kada su imali manje zasluga. Ovi razlozi mogu biti i političke prirode. Naime, Crna Gora nema enciklopediju koja predstavlja jedan od najubjedljivijih vidova afirmacije profila i rada predstavljene osobe tako da je i ovaj rad oslonjen na rijetke publikacije na osnovu kojih se može analizirati ne/vidljivost i društveni značaj onih koji su učestvovali i učestvuju u stvaranju svih vidova doprinosa razvoju.

U vrijeme kada je nastao udžbenik Vukašina Vlahovića Crna Gora je već bila potpisnica CEDAW Konvencije za uklanjanje svih oblika diskriminacije žena u kojoj se definiše ne samo rodna diskriminacija, već se i daju preporuke na koji način treba implementirati rodni aspekt u sistem.⁷ Šturo navođenje Vide Matjan u udžbeniku *Muzička kultura* može se posmatrati kao propuštena prilika, jer je kompozitorkin opus validna osnova za detaljno predstavljanje njenog profesionalnog rada u Crnoj Gori. Posebno, jer je dugo ona bila jedina kompozitorka u Crnoj Gori.

⁷ UN Konvencija za uklanjanje svih oblika diskriminacije žena (CEDAW): <http://www.prs.hr/index.php/međunarodni-dokumenti/un-dokumenti/192-dokumenti-un-a>

Iz ovakvih primjera mogu da izvedem zaključak da čak i kada se ciljano afirmiše rodni aspekt predstavljanjem žena koje su djelovale ili djeluju u nekoj sferi, izborom tradicionalnih metoda i formi pisanja i oslanjanjem na postojeće izvore, smanjuje se njihov doprinos i podržava njihova dalja nevidljivost. Ovakvim metodama se podstiče indirektna diskriminacija. Zato kada već vršimo promjene u načinu na koji saznajemo, neophodno je da ta promjena obuhvati i osavremeniti enciklopedijske tekstove i odrednice tako što će se, kako sugeriše Uglješa Belić u svojoj odbranjenoj doktorskoj disertaciji *Rodna dimenzija enciklopedijskog teksta: interdisciplinarni pristup*⁸ izraditi i primjenjivati principi koji poštuju rodnu dimenziju i doprinose povećanoj rodnoj osjetljivosti u nauci kako bismo baratali valjanim podacima i povećali vidljivost žena. Da bi se to postiglo, autor predlaže da se detaljno navedu lični i profesionalni podaci i postignuća, te istakne značaj određene ličnosti. Biogram i biografija Vide Matjan predstavljena u ovom radu može da posluži kao jedan od primjera.

Podatke o Vidi Matjan u publikaciji *Žene i muzika u Crnoj Gori* (Ivanović 2007) i to u poglavlju *Leksikon*, upoređiću sa tekstom odrednice objavljene nakon okruglog stola *Uspješne Slovenke zunaj Republike Slovenije, Ljubljana* (Mulec 2012).⁹

Prvi navedeni tekst predstavlja kratak popis ličnih i javnih podataka, koji se odnose na privatni i profesionalni identitet Vide Matjan. Uprkos cilju autora da pobroji i predstavi žene koje su se u Crnoj Gori bavile ili se bave muzikom bilo u izvedbenom, kompozitorskom i pedagoškom okviru i tako afirmiše rodni aspekt, znatno je skraćena lista djela Vide Matjan. Naime, kompletan kompozicijski opus Vide Matjan je bogat i sadrži 1 dječiju operu, 8 muzičkih bajki za djecu, 33 instrumentalne kompozicije za klavir i orkestar, 4 horske kompozicije dok je u odrednici navedeno sledeće:

Njen komozitorski opus obuhvata više vokalnih i instrumentalnih minijatura, dva trija i nekoliko inventivnih muzičkih bajki za djecu među kojima se izdvajaju Klinika lutaka, Vučko, Besana šumska noć. Za svoj doprinos muzici dobila je veliki broj stručnih i društvenih priznanja.

(Ivanović 2007, 25)

⁸ Doktorska disertacija je odbranjena na Univerzitetu u Novom Sadu na ACIMSI interdisciplinarnom programu doktorskih rodni studija, 2016.

⁹ Na Brdu kod Kranja je 10. decembra 2012. održan okrugli sto na temu „Slovenka v sodobnem, globalnem svetu“, koju je organizovala Kancelarija Vlade Republike Slovenije.

Skraćivanjem kompozicijskog opusa u skladu sa zadatim uslovima predstavlja diskriminatornu praksu koja se najčešće uočava kad su u pitanju kompozitorke ili autorke. Istovjetna je praksa za priznanja koja su žene zaslužile i dobile. U navedenoj odrednici iz opusa kompozitorke Vide Matjan navedena su tri djela iako se radi o veoma plodnoj kompozitorki što je neuobičajeno za ondašnje prilike. Takođe, u odrednici se navodi da je dobila više stručnih i društvenih priznanja, ali nijedno nije navedeno.¹⁰ Na sličan način napisan je i tekst odrednice objavljene u publikaciji *Uspješne Slovenke zunaj Republike Slovenije, Ljubljana* (2012).¹¹ U ovoj odrednici se spominju osnovni lični podaci i procjena kojom se *Besana šumska noć* ističe kao njeno najznačajnije djelo. Svakako da se radi o značajnom djelu za koje je Vida Matjan dobila Trinaestojulsku nagradu, ali je izostavljen ukupan broj kompozicija, njihovi nazivi kao i spisak priznanja koja je autorka dobila za svoj kompozitorski rad.

Publikacija o kojoj je riječ integriše informacije žena slovenačkog porijekla koje su prepoznate kao uspješne Slovenke (iseljenice), a kojih po popisu ima na svim kontinentima i u regionu u različitim naučnim i umjetničkim disciplinama (spisateljice, kulturne radnice, umjetnice, naučnice, misionarke i sl). U tekstu se nalaze izabrane informacije kako bi se formirao kratak zapis koji informiše o profesionalnim profilima žena. Možemo reći da je ideja za izradu ove publikacije veoma zanimljiva i da je dobila potvrdu u nalazu da su uspješne obrazovane žene sa područja Slovenije dale visok internacionalni doprinos u različitim područjima djelovanja. Rezultati potvrđuju da je važno i da se moraju raditi istraživanja o ženama iseljenicama jer prate ne samo aktuelna kretanja i migracije, već i otvaraju pitanje afirmisanja njihovog doprinosa razvoju društva u različitim zemljama. Otvara se pitanje da li je to bilo tako i ranije, da li su žene bile jednako mobilne u različitim društvenim, političkim i istorijskim periodima. Velik broj tekstova odrednica o ženama Slovenkama u raznim zemljama i različitim disciplinama pokazuje opravdanost upravo zbog mogućnosti da se pobudi istraživačka radoznalost, ali i skrene pažnja na žene zahvaljujući činjenici da gotovo nema zemlje gdje njihovo prisustvo ne doprinosi prepoznatljivosti Slovenije.

¹⁰ Kompletan opus i spisak priznanja Vide Matjan po hronološkom redu navedeni su u prilogima 6. 2. i 6. 3. Spisak radova i priznanja Vide Matjan naveden je prema spisku koji je sačinio Miloš Milošević.

¹¹ U Prilogu 6. 5. prenesen je integralno tekst o Vidi Matjan koji se nalazi na strani 18 u pomenutoj publikaciji.

3. 2. Intervjui sa Vidom Matjan

Empirijski korpus istraživanja o Vidi Matjan sadrži pet intervju sa njom nastalih u periodu od 1983. do 1993.¹² godine i intervju sa Slavom i Duškom Đučićem¹³, snahom i unukom Vide Matjan. Na osnovu podataka iz intervju i reportaža koji su rađeni sa Vidom Matjan i njenim bliskim srođnicima sačinila sam i upotpunila njenu biografiju i biogram. U radu je integrisana njena biografija kroz njen glas i sjećanja što doprinosi vjerodostojnosti biografije, ali i afirmiše metod životne priče na osnovu kojeg žena postaje subjekat govora, a ne objekat o kojem se govori. Njena biografija i biogram (Prilog 6.1) kao skup podataka pružaju mogućnost uvida u njen privatni život i odnos prema komponovanju i radu. Dodatno, tako precizna biografija Vide Matjan olakšava uvid u vrijeme i društveni kontekst i postavlja njen život i stvaralaštvo u odnos sa društvenim dešavanjima i okolnostima koje su je oblikovale. Tu su predstavljene i akcije koje su doprinosile kvalitetu života nakon rata i to u vrijeme u kojem je bez sredstava nalazila načine da njeni projekti budu integrisana cjelina kako u kompozitorskom tako i u svakom drugom pogledu. Navodim primjere humanitarne akcije za Dječiji dom u Bijeloj kada su obezbijeđena sredstva da bi se kupili instrumenti, a djeca su imala mogućnost raznovrsnije brige i vaspitavanja i tako doprinijela smanjenju deprivacije kod populacije lišene roditeljskog staranja. Drugi primjer je fond koji je prikupljen koncertima u Kotoru kao donacija za biblioteku za selo Sutvara u zaleđu Kotora, u skladu sa socijalističkom doktrinom da svako selo i zaseok mora imati biblioteku i salu za kulturu radi bržeg podizanja svijesti i razvoja kulture u svim sredinama nekadašnje socijalističke Jugoslavije u periodu od 1945. do 1947. godine.

Dodatno, životne priče žena¹⁴ imaju subverzivni karakter jer stoje spram zvaničnih službenih podataka i „činjenica“, istorije koja bilježi podatke a kojoj izmiču primjeri žena poput Vide Matjan, kao i kompleksna delatnost i primjeri interdisciplinarnosti poput djelovanja

¹² *Portret Vida Matjan* (1983) - Radio Titograd (29:40); *Razgovor sa povodom* (1991) - Radio Titograd (39:87); *Intervju sa Vidom Matjan* (1992) - Radio Kotora (29:43); *Uvod u Život* (22:41); *Vida Matjan* (1993) - Radio reportaža (28:38); Reportaža *Vijek Vide Matjan* (28:23) autora Radovana Jablana, *Moja učiteljica* (32:41) autorke Anke Kršanac i Momčila Boškovića;

¹³ Intervju je vođen u julu 2015. godine za potrebe istraživanja doktorske disertacije *Diskursi o ženama Boke Kotorske 1815-2015: rodni identiteti* Ervine Dabižinović (1: 57:47).

¹⁴ Detaljno opisan metod životnih priča videti u knjizi Savić, Svenka (2015), *Profesorke Univerziteta u Novom Sadu, Ženske studije i istraživanja i Futura publikacija*.

Vide Matjan. U sklopu svog aktivnog djelovanja koristila je interdisciplinarni pristup djeci kao muzička pedagoškinja koja primjenjuje psihološka znanja¹⁵, uvela je obavezni vaspitni rad kroz radionice uz učenje muzike tokom kojeg su djeca mogla da razmišljaju o sebi i svom odnosu prema drugima. Kako je razumjela autentičnost i autohtonost kulture „drugih“ kao značajno kulturno nasljeđe, istražila je etnomuzikološki aspekt Boke Kotorske. Treća snažna grana djelovanja jeste komponovanje instrumentalnih i horskih kompozicija kao i izvedbeno muziciranje za što joj je dodijeljeno najveće priznanje grada Kotora u vidu nagrade 21. novembar „za posebne zasluge u kulturnoj, muzičkoj i prosvjetnoj djelatnosti“.¹⁶ Biografija Vide Matjan može biti korisna kao jedan vid korektiva ka obrazovanju u kojem ima više mjesta za primjere žena koje su doprinijele razvoju zajednice i kulture.

3. 3. Audio-vizuelni materijal

Povodom 70 godina muzičke škole *Vida Matjan* u Kotoru, u produkciji SOSMO i u režiji Dušana Vulekovića, snimljen je 2017. godine dokumentarni film *Sedam decenija muzičke škole*, u trajanju od 18 minuta u kojem nekadašnji učenici/e, umjetnici/e, političarke/i govore o važnosti postojanja muzičke škole koja je od početka do danas centar muzičkog i kulturnog života grada. Autor je posvetio i poseban segment Vidi Matjan birajući sagovornike koji su govorili o svojim iskustvima sa njom. U sjećanju svih ostala je kao *gospođa* Vida Matjan što govori o tome da se ona izdvajala kao jedna obrazovana i sposobna žena koja je došla u Crnu Goru i u njoj ostala. Svi sagovornici su odali priznanje osnivačici institucije (1945) koja nastavlja dvanestovjekovnu tradiciju muzike grada, a koja je doprinijela razvoju mladih ljudi, muzike i kulture našeg podneblja, po kojoj je Kotor, pored ostalih značajnih spomenika, prepoznatljiv.

4. Vida Matjan (Ljubljana, 1896 — Kotor, 1995)

Vida Matjan, kompozitorka za djecu, muzička pedagoškinja, etnomuzikološkinja, direktorica prve privatne i državne muzičke škole u Kotoru, rođena je 6. maja 1896. u Ljubljani. Odrasla je uz majku Antoniju Učak, dramski sopran, muzičarku koja je solo pje-

¹⁵ Vida i Alojz Matjan su se bavili izučavanjem psihologije ljudi četiri godine intenzivno. Podatak saopšten u intervju kojeg je Vida Matjan dala za Radio Televiziju Crne Gore *Vijek Vide Matjan* autora Radovana Jablana, 1993.godine.

¹⁶ Dan oslobođenja grada Kotora, 21. novembar 1944. godine.

vanje završila kod prof. Franca Gerbića. Uz majku je Vida naučila prve note okarine i klavira. Otac Franc Hribar, visokokvalifikovani grafički radnik (metera-slađač) koji je radio u listu *Slovenski narodi*, svojom strogošću je korisno uticao na njenu metodičnost i odgovornost u radu. O trudu da pokaže spremnost ocu da se bavi muzikom Vida Matjan kaže:

Majka je nastojala da ja učim klavir. Mama je imala mali klavir sa žutim dirkama. Otac nije dao. Međutim, u trećem gimnazije donijela sam svjedočanstvo. Velikim rukopisom je bila ispisana ocjena Pravo dobro. Mama je bila presretna i mama je pitala: Što hoćeš? Ja sam joj rekla: Da učim klavir! Majka je tada uticala na oca. Upisala sam se u februaru te godine na Glazbenu maticu.

(Matjan 1983)

Muzička biografija Vide Matjan počinje 1911. godine. Uporedo sa pohađanjem III gimnazije u Ljubljani, upisuje Glazbenu maticu¹⁷ čime otpočinje rad kod Vaclava Talicha (dirigenta slovenačke filharmonije), Vide Prelesnik, profesora Antuna Trosta. Priprema za bečku muzičku akademiju sa profesorom Trostom za kratko je usporila smrt njene majke 1913. godine. Uz muziku pohađa i časove scenografije i režije kod Marije Kmetove, koja je priređivala predstave u kojima je Vida glumila. Uspješno je maturirala 1914. godine. Početak I svjetskog rata onemogućio joj je da se školuje, kako je i planirala, u Beču, na muzičkoj akademiji.

Pred kraj rata, 1917. godine, udaje se za Alojzija Matjana koji je studirao arhitekturu. Sviranjem na orguljama, klaviru i slikanjem bavio se amaterski. Njihova porodična kuća bila je centar umjetnika i stvaralaca, poput književnika Ivana Cankara, kipara Lojze Dolinara, slikara Antona Gojmira Kosa, kompozitora i pijaniste Lucijana Marije Škerjanca. Prema riječima Vide Matjan, riječ je o najprijetnijim i najsadržajnijim godinama njenog života.

Godine 1920. rađa ćerku Sonju, njihovo jedino dijete. Željna da završi svoje muzičko obrazovanje 1930. godine, odlučuju da se nastane u Beogradu i da pohađa nastavu u klasi Emila Hajeka u muzičkoj školi „Stanković“. U periodu 1920–1930. uči tehniku slikanja na svili, drvetu i porcelanu kod Saše Šantela. Znanje dekorativnih umjetnosti preporučio je za rad za mnoga pozorišta u Sloveniji i Srbiji 1935–1941. godine.

¹⁷ Glazbena matica u Ljubljani osnovana je 1872. godine

Vidite, ja sam voljela uvijek crtanje i slučajno sam se sreća sa akademskim profesorom Sašom Šantelom. On je bio završio školovanje za violinu i kroz muziku smo se našli i ja sam produžila studij dekorativne umjetnosti. Tako sam naučila špric drug. I tri godine sam radila i bogami dobro sam izučila i onda sam se povezala sa Beogradskim pozorištem, sa Ljubljanskim pozorištem i sa dvije veletrgovine. Uzela sam jedan lokal u Ljubljani koji je imao velika staklena vrata i svake subote od toga što sam napravila napravila bih izložbu.

Jedne prilike izradila sam 7000 marama. Radila sam kravate, pepljare, ukrasne predmete. A za Beogradsko pozorište sam izradila kompletne kostime za predstave Hamlet, Šeherezada. Za pozorište u Ljubljani sam izradila kostime za predstave Knez Igor, Madam Lesko, Mak balet.

(Matjan 1983)

Pedagoški rad predstavlja značajan dio njenog profesionalnog života. U Beogradu razvija privatnu pedagošku praksu i postaje prestižna muzička pedagoškinja sa velikim brojem učenika. Iznova njen rad i privatne planove prekida rat. Nakon bombardovanja Beograda 1941. godine, u kojem je stradala kuća u kojoj su živjeli, prelazi u Kotor gdje je njen muž od 1936. godine, poslovno boravio posredstvom Zetske plovidbe. U Kotoru se Alojz Matjan bavio arhitekturom i enterijerom. Radio je na adaptaciji palate Grgurina.¹⁸ U toku rata nije bila profesionalno aktivna. Neposredno nakon rata organizuje prvu privatnu muzičku školu *Vida Matjan* u Kotoru.

Vidite, odmah nakon oslobođenja ja sam sa dozvolom narodnih vlasti otvorila muzičku školu Matjan 1945. i do 1947. godine vodila tu školu. Imala sam đake koji su imali predznanje tako da sam mogla odmah početi sa intenzivnijim radom. Imala sam jednog dobrog harmonikaša i tako sam priredila dosta koncerata za Crveni krst, za Narodni front, za Dječiji dom. Za Dječiji dom sam dala humanitarni koncert da bih nabavila instrumente. Žao mi je bilo djece bez roditelja i na taj koncert je došao predsjednik Jovanović Blažo¹⁹ i ministri. Znam da sam dugo

¹⁸ U palati Grgurina je od 1880. godine smještena zbirka Bratovštine Bokeljske mornarice koja je otvorena za javnost 1901. Od 1938. godine jedan sprat je preuređen kako bi muzejska zbirka bila obezbijedena. U periodu 1949–1952. godine palata je restaurirana i pretvorena u Pomorski muzej (Muzeum Maritimum). Porodica Đučić (unuk Vide Matjan) navodi da je Alojz Matjan radio na restauraciji palate Grgurina u tom periodu.

¹⁹ Blažo Jovanović (1907–1976), u periodu 1945–1953. godine prvi predsjednik Vlade Narodne Republike Crne Gore.

*čekala na početak koncerta jer su on i ministri dali velike sume, tako da smo sa upravnikom Markovićem mogli da nabavimo instrumente. Dala sam koncert i otvarala biblioteku u Sutvari.*²⁰

(Matjan 1991)

Od 1947. godine škola nastavlja da radi kao državna institucija, a u njoj Vida Matjan radi na mjestu nastavnice klavira i muzičke pedagoškinje. U toku plodnog kompozitorskog rada biće naimenovana 1949. godine za direktoricu škole i na tom mjestu će ostati do odlaska u penziju, 1969. godine. Odlaskom u penziju nastavila je da se bavi komponovanjem za djecu i da postiže izuzetne rezultate. Uz rad sa djecom, 1947. godine formirala je folklornu grupu AFŽ-a (32 članice/a), pionirski hor (105 člana/ce i omladinski hor) i za rad sa tim grupama 1949. godine je dobila nagradu Predsjedništva Vlade Narodne Republike Crne Gore (*Pobjeda*, 15. jul 1949). Ansambl AFŽ-a izvodio je djela koja je Vida Matjan izučavala, kao dio folklor a i tradicije narodnih i građanskih igara Boke Kotorske. Dekore za predstave radila je sama.

U periodu 1950–1968. Vida Matjan je adaptirala sljedeća djela: *Ježeva kućica* na stihove Branka Ćopića; *Zamčić Čardačić* po jednočinki Samuila Marshak; *Slamni vočić* lutkarska predstava Ivana Minatića za koju je sama radila lutke. Kasnije sama komponuje prvo za klavir, a potom za orkestar sljedeća djela: *Klinika lutaka* na tekst Jovana Aleksića; *Vučko* na tekst Vojmila Rabadana. U periodu 1946–1948. radi terensko istraživanje izvornih pjesama i igara Škaljara i Dobrote (Boka Kotorska). Prikupljala je podatke tako što je razgovarala sa najstarijim mještanima i mještankama o autentičnom načinu pjevanja i igranja u Dobroti i Škaljarima. O značaju i vrijednostima tog rada nije data stručna muzička ocjena do danas. Međutim, u *Pogovoru* knjige koja je štampana 1984. godine Miloš Milošević, bliski saradnik Vide Matjan i značajni naučni radnik Boke, rekao je sljedeće:

Vida Matjan se nije zadovoljila da varira one djelimično i ranije poznate lokalne igre i osvježava ih nekim svojim manje ili više dopadljivom koreografijom (...) Zato su đaci muzičke škole ili članovi neke druge grupe koju je vodila, igrali zaista izvorni folklor (...) U ovom radu Vida Matjan povezuje, pored potpuno novoga opisa igara Dobrote i Škaljara, sva tri bitna elementa svadbenih običaja: način igranja, način pjevanja i izvorni tekst.

(Milošević 1984)

²⁰ Mjesto pored Kotora.

Odlaskom u penziju uspijeva da podatke uredi u materijal za knjigu koja je objavljena tek 1984. godine *Igre i pjesme Dobrote i Škaljara*. Knjiga je poklon gradu Kotoru. Sa izlaskom knjige iz štampe poklapa se završetak rada na dječijoj operi *U susret ribama* na tekst Miloša Miloševića, poklon omladini Kotora. Savez kompozitora Jugoslavije, povodom 20. godišnjice postojanja, dodijelio joj je Zlatnu medalju i povelju 1970. godine (*Pobjeda*, 15. oktobar 1970).

Rad na pedagoškom obrazovanju muzičara/ki predstavlja treće polje djelovanja Vide Matjan. Uz njeno ime vezana su imena Darinke Matić Marović, Tripa Simonutija, Rista Runda, Miroslava Home-na, Nikše Đučića, Srećka Markovića, Viska Jankovića, Marije Jamja-ja, Ilije Miloševića, Vlatka Petrovića, Bata Radovića, Leona Levica, Lovrencija Jakićevića, Anke Kršanac, Tamare Jovičević, umjetnika/ca koji su značajni na lokalnom i internacionalnom nivou. Darinka Matić Marović, dirigentkinja, čija je prva muzička pedagoškinja bila Vida Matjan, o njenom pedagoškom radu je kazala:

Idelan pedagog, bila je stroga i škrta na pohvalama, ali za Boku Kotorsku je bila neprekidno bogatstvo, njena odanost omladini (...) Zaslužila je da dobije spomenik u Boki Kotorskoj.

(Zolak, Kukić 1999)

Značaj njenog pedagoškog rada ne ogleda se isključivo u formiranju profesionalnih biografija. Njen rad obuhvatio je i formiranje muzicara i licnosti u svakom pogledu.

Počela sam sa vaspitnim časovima prema uzrastu sa pripremljenim temama tj. kuća, škola, ulica, odnos prema drugovima, odnos prema roditeljima. Pozabavila sam se prirodom i životinjama, putovanjima, ličnom higijenom (...) Sve sam postupno obuhvatila i često pratila crtanjem. Nakon predavanja slijedilo je učenje lijepog hoda. Posvetila sam pažnju ritmičkim igrama, malim recitacijama često uz muzičku pratnju i glumu. Kroz česti kontakt sa roditeljima i vaspitačima i kroz vječito bavljenje djecom dobila sam jasnu predstavu kako da komponujem za djecu. To je bio početak i moje lične razvojne faze koja me je dovela do današnjeg stupnja bavljenja na tom obliku vaspitnog rada.

(Matjan, 1993. istakla E.D)

Povodom njenog osamdesetog rođendana Branko Sbutega (1952–2006), jedan od njenih učenika, uputio joj je pismo u kojem govori o složenosti i snazi Vide Matjan.

(...) *Ja ovdje ne mislim na one stvaralačke pobjede Vide Matjan, kompozitora, pisca-pedagoga, organizatora, instrumentaliste itd. Drugi kompetentniji i informisaniji davali su i daće o tome ocjene i procjene. Ali ono područje gdje je suveren kriterijum ljudskost, srećom to područje ne podleže sudu stručnjaka i kompetentnih. Tu je sud savjesti i Boga jedini mjerodavan. Mi, sebe sam uvijek u te ubrajao, koji smo mogli s Vama da se susrećemo ne iz potrebe profesije već sklonosti i simpatije, mi Vam možemo s pravom reći da ste prema nama uvijek tu ljudsku stranu afirmisali. To znači potrudili ste se da nam približite i date dio sebe, dio vlastitih nada i strepnje, ličnih tokova misli i srca. A to nije osobina umjetničkih talenata, već osobina onih koji znaju da u borbi sa vlastitim ponorima pretrpe u sebi poraze da bi trijumfovali u drugima.*

(Branko Sbutega 1976).²¹

Vida Matjan je za *Našu ženu* decembra 1964. godine, na pitanje što je za nju muzika, odgovorila:

Sve. Poziv. Htjela sam da studiram medicinu da bih uvijek bila u stanju da pomognem ljudima. Ali nisam mogla da umaknem čarobnom svijetu dječijih bajki, zvucima muzike koji su me oblijetali i kada niko nije niti svirao niti pjevao. Ja gledam kroz muziku vidim je i čujem. Mnogo me privlači dječija muzika.

(Matjan 1964)

Rad Vide Matjan na podizanju i razvoju muzičke kulture rezultirao je inicijativom da muzička škola koju je osnovala i vodila dobije njeno ime. Inicijativu za taj predlog pokrenuli su njeni bivši učenici. Od 2007. muzička škola u Kotoru nosi ime Vide Matjan. Tim povodom muzička škola je organizovala trodnevne svečanosti posvećene upravo liku i djelu Vide Matjan. Prve večeri je organizovana izložba arhivskih dokumenata iz legata, koji se nalaze u Istorijskom arhivu u Kotoru²² autorke Jelene Antović, bivše učenice Vide Matjan. Nakon izložbe u koncertnoj dvorani muzičke škole, Crkvi Svetog duha, upriličen je *Hommage Vidi Matjan*. U uvodnom dijelu prisutnima su se obratile tadašnja direktorka Marina Dulović i profesorica Ivana Antović koje su govorile o životu i djelu Vide Matjan.

²¹ Voljom i željom gospodina Duška Đučića, unuka Vide Matjan, pismo se nalazi u Prilozima u odbranjenoj doktorskoj tezi *Diskursi o ženama Boke Kotorske 1815-2015: rodni identiteti* (2018) Ervine Dabižinović i dio je grade rada (Prilog 6. 4).

²² Dio kompozitorskog opusa nalazi se u Muzičkoj školi dok se Legat Vide Matjan čuva u Istorijskom arhivu grada Kotora jer je autorka predala svoje radove i djela gradu.

Program svečanog koncerta činila su autorska djela kompozitorke Vide Matjan, uglavnom pisana i komponovana za djecu, uz učešće učenika i profesora škole kao izvođača u kamernim sastavima za dvije kompozicije simboličkog naslova *Svitanje* i *Noć*. Izvedene su i horske kompozicije, a izveli su ih hor niže muzičke škole i ženski hor srednje škole. Svečanostima je prisustvovao kolegij Civica Scuola di Musica-Corsico (Milano) koji je narednog dana održao koncert djela italijanskih autora, a povodom jubileja škole. Kompozitor Sebastiano Cogualato je kompoziciju *Put u Kotor* posvetio gradu Kotoru i ona je te večeri izvedena.

Ponovo se pokazalo da je dolaskom Vide Matjan u Kotor te davne 1941. godine i osnivanjem muzičke škole²³ svijet došao u Kotor. Naredno izvođenje djela kompozitorke Vide Matjan uslijedilo je 2017. godine na sedamdesetu godišnjicu postojanja državne muzičke škole Kotor kada je izvedena muzička bajka *Besana šumska noć*.

Škola sarađuje sa školom „Franc Šturm“ u Ljubljani tako da je prilikom gostovanja, u jesen 2017. godine, izvedeno više instrumentalnih, horskih i pjesama iz stvaralaštva za djecu iz opusa Vide Matjan te tako predstavljeno slovenačkoj publici.

5. Zaključna razmatranja

O nasljeđu žena u kulturi malo je raspoloživih informacija. Od 2000. godine u Vojvodini, zahvaljujući Gordani Stojaković i Svenki Savić, raste produkcija znanja o ženama i njihovom nasljeđu. Gordana Stojaković je u knjizi *Znamenite žene Novog Sada* integrisala brojne podatke o ženama koje su se vjekovima borile protiv podređenosti i nevidljivosti i tako ukazala na značaj onih žena koje su dale doprinos društvenoj i kulturnoj istoriji. Svenka Savić je afirmacijom metode životne priče zabilježila i time dokumentovala žensko proživljeno iskustvo u većini oblasti u kojima su rezultati istraživanja pokazali da su diskriminatorne prakse dominantan narativ i da se velikim naporom i trudom, validnom metodologijom dolazi do vidljivosti. Tako je na području baleta, opere u prvom redu dramskog soprana Olge Bruči, darovite biografije pijanistkinje Vere Šozberger, formiranjem njihovih biografija otvorila širom vrata za mnoge žene na različitim mjestima u regionu o kojima se gotovo ništa ne zna. Na taj način sačuvala je sjećanje na mnoge žene koje zaslužuju svoje mjesto u udžbenicima za obrazovanje mladih. Njihovi rezultati su inicirali u Crnoj Gori istraživanja o ženama. Zato

²³ U Prilogu 6.6 fotografija 4, nalaze se slika institucije Muzičke škole u Kotoru.

je bilo moguće da se otpočne istraživanje o ženama, a podaci i biografija Vide Matjan, prve među jednakima, približi široj muzičkoj, naučnoj i kulturnoj javnosti.²⁴

Istraživanje o Vidi Matjan prelazi granice Boke Kotorske i Crne Gore. Vida Matjan svojom biografijom povezuje tri grada: Ljubljano, Beograd i Kotor, tri različite muzičke sredine u periodu između 1914. i 1945. godine po dosegnutom nivou razvijenosti muzičke kulture. Njena biografija pokazuje da je u svima bila aktivna i priznata. Istraživanje u Ljubljani bi moglo upotpuniti njenu biografiju jer bi obuhvatilo detaljno njen prvi muzički period školovanja i izvedbenu muzičku praksu kada je u javno privatnom prostoru svoje kuće sa svojim suprugom Alojzijem Matjanom, zainteresovanim za lijepe umjetnosti, svirala na klaviru poznatim umjetnicima i stvaraocima, umjetničkom krugu tadašnje Ljubljane. Poput poznatih umjetničkih krugova u Engleskoj i Francuskoj, može se vidjeti da su otvaranjem privatnog u javni prostor i kontinuiranim susretima umjetnika pojedine sredine na prostoru bivše Jugoslavije bile podsticajne za razvoj mnogo više nego što je to do tada bilo vidljivo. Na osnovu toga bismo mogli bolje razumjeti značaj njenog rada i vrijeme u kojem je živjela. Period proveden u Beogradu predstavlja sazrijevanje njene muzičke i pedagoške prakse uz jednako veliku naklonjenost prema primijenjenim umjetnostima. Na osnovu tog znanja kasnije će u Kotoru u uslovima teške materijalne situacije poratnog društva uspijevati da stvara muziku i scensku ljepotu. Značajno će uticati na razvoj muzičke kulture i muzičkog ukusa kotorske publike koju je formirala nakon Drugog svetskog rata sve do svoje smrti. Osnivanjem muzičke škole ne samo da će obogatiti život grada već je to danas jedna od najstarijih institucija u novijoj kulturnoj istoriji grada Kotora. Tako će početi rad na formiranju značajnih biografija umjetnika/ca čija je prava profesorka bila, a koji su danas regionalno i internacionalno poznati.

Specifičnost djelovanja Vide Matjan ogleda se u interdisciplinarnosti njenog pristupa u radu sa djecom. Iz razgovora koji su vođeni sa njom o njenom stvaralačkom periodu uočava se da je za obrazovanje jednog muzičkog profila, po njenom načinu rezonovanja, nepohodno bilo znanje iz više oblasti, naročito kontinuiran psihološki

²⁴ U odbranjenoj doktorskoj tezi *Diskursi o ženama Boke Kotorske 1815 - 2015: rodni identiteti* dr Ervine Dabižinović sakupljeno je i formirano 23 biografije i biograma žena Boke Kotorske koje su sačinjene prema metodologiji koja se afirmiše na rodnim studijama. Tako je sačuvano sjećanje preimenovano u dokument jednog vremena, političkog, kulturnog istorijskog konteksta i formiran arhiv o ženama Boke Kotorske iz kojeg nastaje i ovaj rad.

i pedagoški rad o kojem većina njenih učenika sa posebnim pijetetom govori i vidi ga značajnim za svoj razvojni put.

Muzička javnost je u vidu priznanja prepoznala značaj Vide Matjan, međutim, o njenom istraživačkom radu na polju etnomuzičkog izražaja, istraživanjem i bilježenjem izvornih igara i pjesama Boke Kotorske koje je uočila i držala iznimno važnim, malo je ocjena. Sama je u kompozitorskim djelima koristila izvorne elemente iz pjesama i igara Boke Kotorske. Njeno istraživanje je u formi knjige uspjela da izda tek dvadeset godina nakon što je završila analizu i priredila sadržaj za štampu. Kompozitorska djela Vide Matjan izvedena su 2007. i 2017. godine kada se navršilo 70. godina postojanja institucije koja nosi njeno ime. Drugih izvođenje u Crnoj Gori nije bilo. Podataka o izvođenju njenih kompozicija u Sloveniji i Srbiji nema iako prema muzičkim autoritetima spada u kategoriju jugoslovenskih kompozitora.

U eri savremenih tehnologija nije izvršena digitalizacija njenog opusa. Isto tako nemamo podatke o tome da li ima sačuvanih radova Vide Matjan u drugim sredinama, iako se zna da je za značajne umjetničke izvedbe u pozorištima u Ljubljani i u Beogradu radila kostime i scenografiju.

Nevidljivost stvaranja Vide Matjan i zatvaranje njenog djelovanja u lokalni okvir dodatno potvrđuje diskriminatornu praksu koja se najčešće primjenjuje na ženama. Usamljena među kompozitorima savremene jugoslovenske muzike nije doživjela punu afirmaciju iako je evidentna njena lična odgovornost i preduzimljivost na životnom i muzičkom planu. Zbog svoje snažne personalnosti uživala je poštovanje u gradu u kojem je bila i ostala gospođa Vida Matjan i tada kada je bila era drugova i drugarica. Za ono vrijeme bila je netipičan primjer jer nije bila članica Saveza komunista²⁵, ali je realizovala ideju u dogovoru sa narodnim vlastima i osnovala je prvu privatnu muzičku školu već 1945. godine. Njena ideja da nakon rata osnuje muzičku školu konvenirala je sa emancipatorsko prosvjetiteljskim programima koje je Jugoslavija imala nakon 1945. Vida Matjan je svojim zalaganjem i ličnom odgovornošću bila garant uspjeha koji je predstavljao značajan napredak grada i republike.

Zaključujem da je Vida Matjan dala izuzetan doprinos razvoju muzičke kulture u Crnoj Gori. Kao osnivačica muzičke institucije, kompozitorica, etnomuzikološkinja, muzička pedagoškinja i dirigentkinja svojom *drugošću* značajno je pomjerila granice lokalnosti i internacionalizovala Kotor i Crnu Goru. Vida Matjan, poput mno-

²⁵ Podaci dobijeni od bliskih srodnika Vide Matjan.

gih žena, nosi na indirektan način iskustvo diskriminatorskih praksi u smislu nedovoljne vidljivosti, adekvatnog mjesta koje joj pripada u muzičkoj i društvenoj istoriji.

Rezultati istraživanja o Vidi Matjan mogli bi da ukažu na značaj istraživanja o ženama u profesijama, indirektnoj diskriminaciji i boljoj valorizaciji njihovog doprinosa muzičkoj kulturi i kulturi uopšte kod nas, kao i promjene ukupne slike o ženama u javnoj sferi. Rad je ujedno i doprinos rodnom studijama i istoriji žena u Crnoj Gori, Sloveniji i Srbiji koje spaja znanje, energija, snaga i strast Vide Matjan.

6. Prilozi

6.1. Biogram Vide Matjan (1896–1993)

- 1896.** 6. maja, rođena je u Ljubljani, majka Antonija Učak, otac Franc Hribar, visokokvalifikovani grafički radnik (metera-slogač) u listu „Slovenski narodi“.
- 1911.** Pohađa treći razred gimnazije u Ljubljani; uči studije muzike, klavira; pohađa Glazbenu maticu kod Vaclava Talicha, Vide Prelesnik, J. Chumecke i profesora Antuna Trosta.
- 1913.** Priprema se za Muzičku akademiju u Beču; umire Antonija Učakar.
- 1914.** Maturira na liceju (gimnaziji); uči scenografiju i režiju kod Marije Kmetove; učestvuje u predstavama.
- 1917.** Uđaje se za Alojzija Matjana, studenta arhitekture, orguljaša, pijanistu i slikara-amatera. Vode bogat društveni život sa priznatim umjetnicima Ivanom Cankarom, kiparom Lojzom Dolinarom, slikarom Antonom Gojmirom Kosom, kompozitorom i pijanistom Lucijanom Marija Škerjancom.
- 1920.** Seli sa mužem u Beograd; pohađa tehniku slikanja na svili, drvetu i porcelanu kod Saše Šantela, studije dekorativne umjetnosti; rađa ćerku Sonju.
- 1930.** Upisuje muzičku školu „Stanković“ u klasi Emila Hajeka.
- 1935.** Počinje pedagoški muzički rad sa djecom.
- 1941.** Seli se u Kotor nakon bombardovanje Beograda.
- 1944.** Uđaje se ćerka Sonja za Marka Dučića.
- 1945.** Otvara privatnu muzičku školu u Kotoru; dobija unuka Duška.
- 1947.** Zaposlena na mjestu nastavnice i muzičke pedagoškinje u školi koja je preimenovana u državnu nižu muzičku školu; formira folklornu grupu AFŽ koja broji 32 člana/ce, pionirski hor 105 članova/ca i omladinski hor.
- 1948.** Priređuje i prijavljuje šest komada za takmičenje; adaptira djela *Šumska bajka* i *Omladinska*, dvoglasnu pjesmu uz pratnju klavira; prima priznanje za „vidno učešće i svestrano zalaganje u umjetničkom

radu 13. jula”; prima zahvalnicu za „požrtvovan rad“ Zemaljskog odbora Narodnog fronta.

1949. Naimenovana kao direktorica muzičke škole u Kotoru, na tom mjestu ostaje dvadeset godina.
1950. Komponuje *Slike iz dječijih priča*, dječju muzičku bajku.
1951. Izučava narodne igre Boke Kotorske, studiozni terenski rad i obrada *Dobrotske svadbe i Škaljarskog kola*; adaptira *Ježevu kućicu* na stihove Branka Ćopića.
1955. Komponuje djelo *Slavni vočić* na stihove Ivana Minatija, dječju muzičku bajku, pozorišna montaža uz klavirsku pratnju, prima Orden rada III reda.
1956. Radi lutkarsku predstavu Ivana Minatija *Slavni vočić*, sama radila lutke; komponuje za klavir i orkestar.
1963. Komponuje *Klavirski trio Jutro u G-duru, Klavirski trio Noć u f-molu i Besana šumska noć*, stihovi Miloša Miloševića, dječija muzička bajka.
1964. Prima plaketu 20-godišnjice oslobođenja Kotora.
1965. Prima Trinaestojulsku nagradu.
1966. Komponuje *Zamčić Čardačić* stihovi Samuila Marshaka, dječija muzička bajka, orkestar: kompletan Orfov stav, gudački i duvački instrumenti.
1967. Komponuje djelo *Klinika lutaka* na tekst Jovana Aleksića (dječija muzička bajka, orkestar: kompletan Orfov stav, gudački i duvački instrumenti); prima nagradu KUD „Nikola Đurković“ priznanje za požrtvovan rad na kulturno-umjetničkom polju.
1968. Komponuje *Vučko* tekst i stihovi Vojmila Rabadana, dječija novogodišnja muzička bajka. Orkestar: kompletan Orfov stav, gudački i duvački instrumenti.
1969. Prima priznanje Skupštine opštine Kotor 21. novembar „za posebne zasluge u kulturnoj, muzičkoj i prosvjetnoj djelatnosti“.
1970. Prima zlatnu plaketu Saveza muzičkih umjetnika Jugoslavije (1950-1970); Zlatnu medalju Saveza kompozitora Jugoslavije „za zasluge i rad na propagiranju i afirmisanju jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva“.
1971. 19. novembra umire Alojzije Matjan, arhitekta i enterijerista, Vidin suprug i vjerni podržavalac njene muzičke i pedagoške karijere.
1972. Komponuje *Zapjevaj s djecom svijeta* (stihovi Miloša Miloševića, troglasni hor uz pratnju klavira) i *Šareno društvo*. Devet malih kompozicija za violinu i klavir.
1973. Prima priznanje povodom 30. godina I kongresa AFŽ-a Crne Gore i Boke Kotorske za doprinos društvenoj afirmaciji žena i razvoju samoupravnih društvenih odnosa; komponuje *Igre i snovi* (dvanest kompozicija za violinu i klavir).
1974. Komponuje *Priča o maloj pečurki* na stihove Vladimira Čerkeza.

1975. Komponuje *Mjesečeva šala* na stihove Desanke Maksimović.
1976. Prima Orden zasluga za narod sa srebrnim kracima.
1978. Komponuje *Vučko* na tekst Vojmila Rabadana.
1984. Uređuje knjigu za štampanje *Igre i pjesme Dobrote i Škaljara*, poklon gradu Kotoru; komponuje dječiju operu *U susret ribama* na tekst Miloša Miloševića, poklon omladini Kotora.
1993. Umire, sahranjena je u Kotoru.
2007. Srednja muzička škola u Kotoru dobija ime „Vida Matjan“.
2012. Umire kćerka Sonja.

6. 2. Spisak po hronološkom redu muzičkih djela Vide Matjan (prema Milošu Miloševiću)

1948. *Šumska bajka*. Dječja muzička bajka. Pozorišna montaža uz klavirsku pratnju.
1948. *Omladinska*. Dvoglasna pjesma uz pratnju klavira.
1950. *Slike iz dječijih priča*. Dječija muzička bajka.
1951. *Ježeva kućica*. Stihovi Branka Čopića. Dječija muzička bajka.
1955. *Slavni voćić*. Stihovi Ivana Minatija. Dječija muzička bajka. Pozorišna montaža uz klavirsku pratnju.
1963. *Klavirski trio Jutro u G-duru, Klavirski trio Noć u f-molu*.
1963. *Besana šumska noć*. Stihovi Miloša Miloševića. Dječja muzička bajka.
1966. *Zamčić Čardačić*. Stihovi Saumila Marshaka. Dječja muzička bajka. Orkestar: kompletan Orffov stav, gudački i duvački instrumenti.
1967. *Klinika lutaka*. Tekst i stihovi Jovana Aleksića. Dječja muzička bajka. Orkestar: kompletan Orfov stav, gudački i duvački instrumenti.
1968. *Vučko*. Tekst i stihovi Vojmila Rabadana. Dječja novogodišnja muzička bajka. Orkestar: kompletan Orfov stav, gudački i duvački instrumenti.
1972. *Zapjevaj s djecom svijeta*. Stihovi Miloša Miloševića. Troglasni hor uz pratnju klavira.
Šareno društvo. Devet malih kompozicija za violinu i klavir.
1973. *Igre i snovi*. Dvanest kompozicija za violinu i klavir.
1974. *Priča o maloj pečurki* na stihove Vladimira Čerkeza. Dvanaest minijatura za klarinet ili violinu, uz pratnju klavira.
1975. *Mjesečeva šala* stihovi Desanke Maksimović. Osam kompozicija ili za jednoglasan hor i solo-sopran, uz pratnju klavira, violine, klarineta, metalofona.
1984. *U susret ribama*. Dječija opera u 4 čina na stihove Miloša Miloševića.

6.3. Priznanja (prema Milošu Miloševiću)

- 1948. Novčana nagrada Ministarstva prosvjete Cetinje „za vidno učešće i svestrano zalaganje u umjetničkom radu“;
- 1948. (13. jula) zahvalnica za „požrtvovan rad“ Zemaljskog odbora Narodnog fronta;
- 1955. Orden rada trećeg reda;
- 1964. Plaketa 20-godišnjice oslobođenja Kotora „za aktivan, samoprije-goran i požrtvovan rad na obnovi i izgradnji i razvijanju tekovina socijalističke revolucije“;
- 1965. 13 julska nagrada za *Besanu šumsku noć*, muzika Vida Matjan na stihove Miloša Miloševića;
- 1967. KUD „Nikola Đurković“ priznanje za požrtvovan rad na kulturno-umjetničkom polju;
- 1969. SO Kotor nagrada za 21. novembar „za posebne zasluge u kulturnoj, muzičkoj i prosvjetnoj djelatnosti“;
- 1970. Zlatna medalja Saveza kompozitora Jugoslavije „za zasluge i rad na propagiranju i afirmisanju jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva“;
- 1970. Plaketa Saveza muzičkih umjetnika Jugoslavije (1950 - 1970);
- 1973. Priznanje povodom 30 godina I kongresa antifašističkog fronta žena Crne Gore i Boke „za doprinos društvenoj aformaciji žena i razvoku samoupravnih socijalističkih odnosa“;
- 1976. Orden zasluga za narod sa srebrnim zracima.

6.4. Pismo don Branka Sbutege, filozofa, publiciste i pisca upućeno Vidi Matjan povodom njenog osamdesetog rođendana.

Beč, 18. V 1976. g.

Draga i poštovana gospođo Matjan,

Planirao sam da Vam ovo pismo napišem mnogo ranije i tako se blagovremeno pridružim našem i Vašem slavlju, osamdesetoj godišnjici Vašeg života. Ne kažem omaškom prvo „našem slavlju“, to je posljedica jedne etike koju vi gajite već punih osamdeset godina. Dozvolite da budem jasniji. Nije mali broj ljudskih pokušaja da preovladaju ovu sveprisutnu ograničenost egzistencije u okvirima vlastitih interesa, ličnih potreba i zahtjeva, sitnih računa i planova, gdje lično „Ja“ figuriira i kao razlog i kao cilj. Cijelu istoriju čovječanstva ispisuju upravo ti naponi, a najviše stranice te istorije zauzimaju opisi neuspjeha. Ne, nije mi ni cilj ni namjera da im analiziramo uzroke i korijene, mada svi znamo da se oni sakrivaju u zamršenim i tajanstvenim dubinama ljudskog bića. Napokon, ovo pismo ima za cilj da me makar duhovno uprisutni jednom slavlju čiji je razlog upravo jedna pobjeda, slavlju čiju radost neće pomutiti sjenka poraza. Ja ovdje ne mislim na one stvaralačke pobjede Vide Matjan, kompozitora, pisca-pedagoga, organizatora, instrumentaliste itd. Drugi kompetentniji i informisaniji davali su i dace o tome ocjene i procjene. Ali ono područje gdje je suveren kriterijum ljudskost, srećom to područje ne podleže sudu stručnjaka i

kompetentnih. Tu je sud savjesti i Boga jedini mjerodavan. Mi, sebe sam uvijek u te ubrajao, koji smo mogli s Vama da se susrećemo ne iz potrebe profesije već sklonosti i simpatije, mi Vam možemo s pravom reći da ste prema nama uvijek tu ljudsku stranu afirmisali. To znači potrudili ste se da nam približite i date dio sebe, dio vlastitih nada i strepnje, ličnih tokova misli i srca. A to nije osobina umjetničkih talenata, već osobina onih koji znaju da u borbi sa vlastitim ponorima pretrpe u sebi poraze da bi trijumfovali u drugima. Jednom riječju biti i živjeti za druge. Već rekoh posljednji sud i priznanje ne pripadaju čovjeku, nedokučive sfere vječnosti skrivaju posljednju tajnu o nama i pridržavaju sebi pravo zadnjeg priznanja i osude. Ali slutiti je dopušteno, nazrijevati potrebno. I ono što mi Vi dajete slutiti dovoljno je vrijedno i veliko da Vam i ja uputim nanovo ispovjest svojeg poštovanja i svoje zahvalnosti. Vidi Matjan, čovjeku u prvom redu. Pratim to željama za nove pobjede koje Vas čekaju za nove trijumfe nad našom ljudskom ograničenošću, jer to je svima nama koji Vas cijenimo istovremeno olakšanje da „boj bijemo“ i vjerujemo da su pobjede moguće. Na mnoga ljeta.

Odani Branko Sbutega

6.5. O Vidi Matjan iz publikacije sa okruglog stola *Uspesne Slovenke zunaj Republike Slovenije, Ljubljana (2012)* održanog na Brdu kod Kranja, str 18

“K razvoju glasbene umetnosti in glasbene pedagogike v Črni Gori, pa tudi širom takratne skupne države Jugoslavije je doprinesla glasbenica in glasbena pedagoginja Vida Matjan. Po njej se danes imenujeta glasbena šola Vida Matjan v Kotorju in Slovensko društvo v Črni Gori. Svojo zasebno glasbeno šolo je Vida Matjan ustanovila že leta 1945, kasneje, ko je bila šola združena s državno glasbeno šolo v Kotorju, pa jo je vse do upokojitve vodila kot direktorica. Kakšna je bila Vida Matjan, lepo ponazarja opis: duša vsega in dekle za vse. Še posebej se je odlikovala kot pedagoginja. Rezultat njenega dela predstavljajo desetine uspešnih glasbenikov najrazličnejših profilov, ki delujejo širom področja bivše Jugoslavije, pa tudi po svetu. Še več – Matjanova je tudi sama pisala kompozicije in režirala. Njen največji uspeh je *Besana šumska noč* po besedilni predlogi Miloša Miloševića, ki so jo igrali v Črni Gori in drugje po Jugoslaviji.”

6. 6. Fotografije



Fotografija 1. Vida Matjan



Fotografija 2. Vida Matjan sa kćerkom Sonjom



Fotografija 3. Vida Matjan



Fotografija 4. Muzička škola Vida Matjan u Kotoru

Literatura

- Belić, Uglješa. 2016. *Rodna dimenzija enciklopedijskog teksta: interdisciplinarni pristup*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Novom Sadu - ACIMSI.
- Dabižinović, Ervina. 2018. *Diskursi o ženama Boke Kotorske (1815-2015): rodni identiteti*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Novom Sadu - ACIMSI.
- Ivanović, Vesna. 2007. „Žene i muzika u Crnoj Gori“. U *Žene i muzika in Montenegro*. Rim : Fondacija Adkins Chiti ; Podgorica : Muzički centar Crne Gore ; Cetinje : Muzička akademija.
- Matjan, Vida. 1984. *Igre i pjesme Dobrote i Škaljara*. Titograd : Pobjeda ; Cetinje : Obod.
- Milošević, Miloš. 1982. *Muzičke teme i portreti*. Titograd : CANU.
- Mulec, Breda (ur). 2012. *Slovenka v sodobnem, globalnem svetu. Uspešne Slovenke zunaj Republike Slovenije*. Okrogla miza Urada RS za Slovence v zamejstvu in po svetu. Ljubljana (10. december 2012) : Kongresni center Brdo pri Kranju, 18
- Savić, Svenka. 2000. *Vera Šosberger (1927-1972)*. Novi Sad : Futura publikacije : Ženske studije i istraživanja.
- Stojaković, Gordana (ur). 2001. *Znamenite zene Novog Sada*. Novi Sad : Futura publikacije.
- Vlahović, Vukašin. 1996. *Muzička kultura : (za studente i učenike)*. Nikšić : Unireks.
- Zolak, Trivo, Kukić, Olivera. 1999. *Čudesna moć zene : uspješne žene Crne Gore*, knj. 1. Bar : autori.

Veb stranice

- Fridlova, Pavla. 1998. Hana Š, rođena 1922. godine. *Feminističke sveske* 11-12. Dostupno na: http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/feministicke_sveske/FS_S11/HANAS.htm
- Radulović Vulić, Manja. 1981. *Muzička kultura u Crnoj Gori: (odlomak iz knjige Crna Gora, 1981.)* Dostupno na: http://www.montenegrina.net/pages/pages1/muzika/muzicka_kultura_u_cg_m_radulovic_vulic.htm (pristupljeno novembra 2018).
- UN Konvencija za uklanjanje svih oblika diskriminacije žena (CEDAW). Dostupno na: <http://www.prs.hr/index.php/međunarodni-dokumenti/un-dokumenti/192-dokumenti-un-a> (pristupljeno novembra 2018).
- Vuleković, Dušan. 2017. *Vida Matjan, sedam decenija muzičke škole : dokumentarni film*. Dostupno na: <https://vimeo.com/207366337> (pristupljeno novembra 2018).
- Glazbena matica. Dostupno na: <https://www.glasbenamatica.si/>

Ervina Dabižinović
ANIMA Center za žensko in mirovno izobraževanje
Kotor, Črna Gora
dervina@t-com.me

VIDA MATJAN – DUŠA VSEGA, USPEŠNA SLOVENKA V ČRNI GORI (Ljubljana, 1896–Kotor, 1993)

Avtoričin cilj je, da ob stodvajseti obletnici njenega rojstva (1896) in triinsedemdeseti obletnici ustanovitve glasbene šole v Kotorju (1945) znanstveni in akademski javnosti v regiji predstavi življenje in delo Slovenke Vide Matjan, da bi obnovila spomin na njen prispevek k razvoju glasbe in glasbene kulture v Črni Gori. Malo je del o Vidi Hribar Matjan (1896–1993) – glasbeni pedagoginji, otroški skladateljici, ustanoviteljici prve zasebne glasbene šole, direktorici državne srednje glasbene šole v Kotorju v obdobju 1949–1969, ki bi njene dosežke predstavljala javnosti, čeprav je za svoj prispevek h glasbi prejela več pomembnih nagrad, tako v Črni Gori kot v Jugoslaviji. Njeno vsestransko glasbeno delo in zanimanje je med drugimi vključevalo beleženje avtentičnega petja in plesa Boke Kotorske (poročni plesi in pesmi), ki ga je zatem vključila v svoje koreografije in objavila v knjigi *Plesi in pesmi Dobrote in Škaljara* (1984).

Na podlagi ohranjenih radio intervjujev z Vido Matjan (1990–1992), posnetega pogovora z njenim vnukom (2015) in Vidinega osebnega arhiva ter dokumentov iz Zgodovinskega arhiva mesta Kotor je avtorica oblikovala njeno biografijo, biogram (zbir osebnih in javnih dejstev o njej in njenem profesionalnem angažiranju), da bi glasbeno in kulturno nasledstvo Vide Matjan predstavila izven Kotora in meja Črne Gore ter ga približala njeni rojstni Sloveniji. Uporabljena metoda življenjske zgodbe je zagotovila vpogled v proces konstrukcije in rekonstrukcije pomembnih dejstev iz njene biografije ter opozorila na dimenzijo *drugosti* v smislu spola in nacionalnosti znotraj glasbene kulture Črne Gore.

Rezultati kažejo, da so raziskave o ženskah z različnih profesionalnih področij nujne in prispevajo k valorizaciji žensk, ki so s svojim delom obogatile glasbeno kulturo in kulturo na sploh, javnosti predstavljajo njihove prispevke in trud ter imajo potencial, da spremenijo celotno podobo o ženskah znotraj različnih poklicev ter tako zavirajo diskriminacijske prakse. Pričujoče besedilo je hkrati doprinos k študijam spola in zgodovini žensk v Črni Gori in Sloveniji.

Ključne besede: biografija, biogram, perspektiva spola, Vida Matjan

Ervina Dabižinović
ANIMA Center for Women's and Peace Education
Kotor, Montenegro
dervina@t-com.me

VIDA MATJAN – *THE SOUL OF EVERYTHING: A
SUCCESSFUL SLOVENIAN WOMAN IN MONTENEGRO*
(Ljubljana, 1896 – Kotor, 1993)

On the occasion of the 120th anniversary of her birth and the 73rd anniversary of the foundation of her private music school, the author seeks to present to the regional academic community the life and work of Vida Matjan, a Slovenian woman. The paper commemorates her contribution to the development of music and music culture in Montenegro. Although she received numerous awards both in Montenegro and in Yugoslavia, there are few studies dedicated to Vida Hribar Matjan (1896–1993), a music pedagogue, composer for children, the founder of a private music school and the director of a public secondary music school in Kotor (1949–1969), that present her work to the public. Her versatile work and interest in music included, among other things, recording of the authentic singing and dancing in Boka Kotorska (folk dances and singing at weddings) which she later introduced into her choreographies and published in her book *Dances and Songs in Dobrota and Škaljari* (1984).

Using the materials from radio interviews with Vida Matjan (1990–1992) and a recorded conversation with her grandson (2015), as well as her personal archives and the Kotor City Archives, the author of the paper has reconstructed her biography – a biogram (collection of personal and public facts about her and her work) in order to make her music and cultural heritage visible outside Kotor and the borders of Montenegro, and primarily in her home country – Slovenia. The application of the life story method has offered an insight into the construction and reconstruction of the important facts in her biography and has emphasized the dimension of *otherness* in the national and gender-related sense in the music culture of Montenegro.

The results demonstrate that studies dedicated to women involved in various professions are necessary and that they foster the acknowledgment of women who have contributed to music and culture. They have made their contribution and efforts visible and have the potential to change the overall image of women in various professions and thereby mitigate discriminatory practices. At the same time, this paper is a contribution to gender studies and the history of women in Montenegro and Slovenia.

Keywords: biography, biogram, gender perspective, Vida Matjan

Lidija Srebotnjak Prišić – profesionalni identitet intermedijske umetnice i profesorke¹

Sažetak

U oblasti medijske umetničke prakse u Srbiji značajna je uloga žena, naročito u domenu video i digitalne umetnosti, dok su, međutim, njihova vidljivost i valorizacija u stručnoj i široj javnosti još uvek izazov za nova istraživanja. U radu *Lidija Srebotnjak Prišić – profesionalni identitet intermedijske umetnice i profesorke* istaknuta je značajna edukativna i umetnička aktivnost Lidije Srebotnjak Prišić, intermedijalne umetnice i profesorke novih likovnih medija slovenačkog porekla. Potrebno je izdvojiti slojevitost i fluidnost profesionalnog identiteta ove vizuelne umetnice i ukazati na njega, analizirati njen profesorski rad na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i paralelni razvoj sopstvene umetničke prakse, te pronaći mogućnost za veću vidljivost njenog doprinosa u javnosti. Uočljivo je da je Lidiji Srebotnjak Prišić profesionalni identitet najistaknutiji, dok ostalim identitetima umetnica pristupa kao promenljivim kategorijama. Ona posebno pridaje važnost prenošenju znanja i formiranju novih kadrova u cilju održavanja kontinuiteta u neposrednoj praksi, uvođenju intermedijske prakse u umetnosti, te uspostavljanju kontakta sa slovenačkom umetničkom scenom. Paralelne profesionalne aktivnosti daju osnova za analizu identiteta umetnice i profesorke, te njegovog pojavljivanja i vrednovanja u javnosti.

Ključne reči: fluidni identitet, rodne studije, savremena vizuelna umetnost, umetnica, medijska umetnička praksa

¹ Rad je deo doktorske teze Sanje Kojić Mladenov: *Diskursi o rodu u umetnosti: konstrukcija profesionalnog identiteta umetnica koje se bave novim medijima u Vojvodini krajem 20. i početkom 21. veka*, odbranjene na ACIMSI Centru za rodne studije UNS (07. 09. 2018).

Prelazak graničnih polja različitih naučnih i umetničkih disciplina oduvek je privlačio pažnju svojom inovativnošću i smelošću ka iskoraku, ali su takva iskustva istovremeno bila predmet kritike i osporavanja, kao i ignorisanja. Počeci novih medija u umetnosti proizveli su zbog svog eksperimentalnog pristupa kritiku kako tadašnje umetničke scene tako i naučne zajednice. Novi mediji u umetnosti ukrstili su jezik likovne umetnosti sa znanjima iz oblasti prirodnih nauka, sa rezultatima naučnih istraživanja i mogućnostima savremenih tehnologija, te proizveli intermedijsku praksu koja je značajno izmenila dotadašnje poimanje umetnosti. Medijska umetnost je jedan od aktuelnih umetničkih procesa u međunarodnom kulturnom prostoru, uz značajno učešće i umetnika i umetnica iz Srbije, čije mesto u istoriji umetnosti i kulturnoj javnosti još uvek nije dovoljno istraženo i vrednovano. Postavlja se pitanje mesta i uloge žene u ovim procesima, te njihovog doprinosa, koji ne bi smeo biti ignorisan ili zapostavljen. Novije istraživanje profesionalne identiteta umetnica koje se bave novim medijima ukazalo je na značaj edukativne i umetničke aktivnosti Lidije Srebotnjak Prišić, intermedijalne umetnice i profesorke novih likovnih medija, slovenačkog porekla, čija biografija ukazuje na kontinuirano održavanje kontakta sa savremenom slovenačkom umetničkom scenom.

Naime, posle iskustava stečenih na studijama Istorije umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu, te završenih osnovnih studija slikarstva na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, Lidija Srebotnjak Prišić odlazi na magistarske studije (tzv. slikarsku specijalku) na Akademiji umetnosti u Ljubljani (1985–1986). U to vreme, koleginiće i kolege su joj bili Marjetica Potrč na skulpturi, Dunja Zupančič, Alenka Pirman, te Andrej Savski iz grupe Irvin, i drugi koji su se bavili inovativnim stvaralaštvom. U to vreme, važnu ulogu u razvoju alternativne umetničke scene Ljubljane imaju ŠKUC, Kersnikova 4 (K4), programi u Cankarjevom domu i kinoteci, koji su uz izložbe činili inspirativno profesionalno okruženje, značajno za razvoj stavova o umetnosti i početke njene umetničke prakse.²

U tom periodu se Lidija Srebotnjak Prišić počinje baviti i likovnom kritikom i književnim prevodom sa slovenačkog na srpski jezik. Ona piše tekstove o umetnosti, uglavnom likovnu kritiku i prikaze aktuelnih umetničkih događanja, kao što je bila velika izložba kineske umetnosti u Zagrebu, i tome sl. „U Ljubljani sam, na podsticaj

² Period studiranja u Ljubljani bio je prožet saradnjom i komunikacijom s Dejanom Poznanovićem, slavistom i prevodiocem sa slovenačkog jezika, koji joj je umnogome pomogao u upoznavanju sa literaturom potrebnom za teorijski rad (Hlebnjikov (Khlebnikov), Srećko Kosovel, Taras Kermauner i dr.).

Zorana Đerića, tada je uređivao *Glas omladina*, uradila nekoliko prikaza – razgovore sa urednicima *Tribune*, potom razgovor sa grupom Juni, sa Lev Menaševim. Rad *Ideologija i ikonologija boja: crvene, bele i crne* pisan za profesora Tomaža Brejca, na predmetu Teorija umetnosti, objavljen je u ljubljanskom stručnom časopisu *Likovne besede* (Kojić Mladenov 2018, 3). Prevodila je „Katalog tišine“, Alješa Debeljaka, i dela Andreja Blatnika za časopis *Polja* iz Novog Sada. Uz početnu podršku Bogdanke i Dejana Poznanovića, zastupnika nove umetničke prakse iz Novog Sada, koji su održavali stalni kontakt sa ljubljanskom avangardnom kulturnom scenom, Lidija Srebotnjak Prišić takođe čini sponu ljubljanske i novosadske umetničke scene, sa značajnim postignućima i u novijem periodu.

Već na početku umetničkih istraživanja ona sagledava umetnost kao zajedničko delovanje autora / autorki koji / koje pripadaju različitim oblastima, razvija otvorenost ka interdisciplinarnim istraživanjima. „To je ujedno postavilo moj lični rad u intermedijalni kontekst, kroz tekst, fotografiju, sliku i kolažni postupak, baziran na iskustvima koja su proizašla i iz teorijskih istraživanja“ (Kojić Mladenov 2018, 3). Stavovi o umetnosti Lidije Srebotnjak Prišić bili su bliski aktuelnim umetničkim tokovima onoga perioda u kome su u umetnosti sve važnija postajala intermedijalna istraživanja u okviru kojih su se granična područja tradicionalnih likovnih disciplina izlagala međusobnim uticajima, formalnim i idejnim preplitanjima, a pod uticajem različitih društvenih, naučnih i tehnoloških praksi. Težnja umetnica / umetnika je bila usmerena ka eksperimentima kojima su rušile / rušili granice istorijskih medija, kao što su npr. slikarstvo ili skulptura, te ka uvođenju elektronskih medija, performansa i digitalne umetnosti. Rezultat su bile specifične vrste intervencija unutar značenja i metoda, analize politike reprezentacije i kritike konvencionalnog shvatanja umetnosti.

Inovacije na polju medijske prakse bile su prisutne i u Novom Sadu, gde se umetnica vraća kako bi započela svoju profesorsku karijeru, najpre u okviru intermedijskih eksperimenata profesorke Bogdanke Poznanović³, kao njena asistentkinja, a zatim kao redovna profesorka – jedan od osnivača Katedre za nove likovne medije 2002. godine, prve sa takvim usmerenjem u Srbiji. „Za Akademiju umetnosti u Novom Sadu značajno je rano otvaranje ka novim tehnologijama i njihovo uključivanje u studijski proces. Video je po prvi put uveden u program nastave na Akademiji umetnosti u Novom

³ Ona osniva Vizuelni studio za intermedijalna istraživanja na Akademiji umetnosti u Novom Sadu 1979. godine, prvi takve vrste u nekadašnjoj Jugoslaviji.

Sadu, dugo je to bilo i jedino mesto, u odnosu na umetničke akademije sa prostora bivše Jugoslavije, gde je ta praksa bila moguća.“ (Kojić Mladenov 2018, 191). Istraživanja studenata / studentkinja u formi videa, performansa ili ambijentalnih instalacija bila su prožeta međusobnom saradnjom i povezivanjem likovnog odseka sa dramskim i muzičkim odsekom, čime se postizala interdisciplinarnost značajna i za savremena zbivanja u umetničkoj praksi.

Takođe, Lidija Srebotnjak Prišić prenosi iskustvo sa Akademije u Ljubljani, gde je provela postdiplomske studije sredinom 80-ih godina prošlog veka, u vreme kada su se uvodili novi mediji. „Ljubljanska Akademija je počela da se otvara ka novim tehnologijama, 1985. ili 1986. godine. Srečo Dragan je počeo da predaje nešto kao nove medije na Odseku za dizajn. Andrej Jemec je tada bio šef katedre, znam da su polako uvodili nove medije i da su im jako bile važne veze koje su Bogdanka i Dejan imali sa Nušom i Srečom Dragan.“ (Kojić Mladenov 2018, 209). Izuzev Ljubljane, koja je prva posle Novog Sada pokazala otvorenost ka novomedijskoj umetnosti, ostali jugoslovenski umetnički centri doživeli su promene tek u drugoj polovini 90-ih godina 20. veka ili početkom 21. veka, a u nekima još nije došlo do napretka, ili se pak proces polako odvija, što ukazuje na inventivnost profesorskog kadra koji je u to vreme radio na akademijama u Novom Sadu i Ljubljani.

Tokom 90-ih godina 20. veka, sa razvojem medijske umetnosti, čemu doprinosi i pojava personalnih računara i interneta, te dolaskom nove generacije studenata / studentkinja upućenih u rad sa digitalnim medijima „bilo je neophodno stvaranje nove katedre gde je studijski proces podrazumevao upravo rad sa novim tehnologijama“ (Kojić Mladenov, 198), što je za logičan sled imalo otvaranje posebnog usmerenja posvećenog novim likovnim medijima. Informacije o napretku koji je postignut uvođenjem novih medija u edukativni proces u Novom Sadu bile su poznate i u jugoslovenskom regionu, o čemu svedoče brojne prezentacije i projekcije studentskih radova u inostranstvu.

Lidija Srebotnjak Prišić aktivno učestvuje u podizanju novog kadra u nauci, pogotovo na Novim likovnim medijima, gde danas rade studenti i studentkinje kojima je predavala. Inovirala je postojeće i učestvovala u stvaranju novih predmeta, čak i usmerenja. Istraživanja uspeha u nauci se uglavnom bave brojem objavljenih naučnih radova i izlaganja na konferencijama / izložbama, napredovanjima u zvanjima i funkcijama, a manje se bave „nevidljivim“ aktivnostima, onima na koja se teško mogu primeniti kvantitativna istraživanja. U

pitanju su podaci koji najčešće ne čine ustaljene biografske forme, kao što je značaj saradnje, komunikacije, podrške i pomoći mladima. Kao i u slučaju slabijeg vrednovanja učešća žena u naučnim projektima, jer u njima ima najviše žena (Savić 2015), tako se ni izgradnja mreže i novih kadrova ne afirmiše kao izuzetan doprinos u nauci.

Paralelno sa svojim profesorskim aktivnostima, Lidija Srebotnjak Prišić se istovremeno bavi sopstvenom umetničkom praksom. Kontinuirano je, kroz svoje stvaralaštvo usmerena na privatno-javne relacije, na ispitivanje pozicija žene i ženskog senzibiliteta u umetnosti, kao i složenog odnosa unutar samih likovnih medija, koje nadograđuje i razvija kroz ispitivanje pozicije klasičnih i novih medija, kao i njihovog dijaloga. Okrenuta je korišćenju slajda, fotografije i videa, te prostornih foto i video instalacija, ali istovremeno istražuje u klasičnim medijima, kao što su crtež, slika i digitalna grafika, uz korišćenje fotografije kao stalno prisutne reference.

Jedno od prvih fotografskih istraživanja Lidije Srebotnjak Prišić odlikuje saradnja sa kolegicom Biljanom Golubović na realizaciji serije foto-performansa⁴ (1984). Koncept rada čini vizuelno iskustvo fotografski zabeleženog razgovora dve prijateljice, njihove priče i gestikulacije, što ukazuje na zainteresovanost autorke, već u njenim ranim istraživanjima, na uvođenje ženskog odnosa i komunikacije u javni prostor. Istupanje ženskog identiteta, iako uvek suptilno, ostaje trajna karakteristika radova Lidije Srebotnjak Prišić. Takođe, neopterećenošću materijalnom formom rada, njegovom krajnjom realizacijom koja je bila efemerna, autorka ukazuje na još neke odlike umetničkog dela koje su njoj važne, a to je isticanje procesa rada i eksperimentisanja sa postupkom, te važnost *situiranja* rada u novi prostor, kako bi se postigao kratkotrajni doživljaj, a ne materijalnost i trajnost dela, što je bilo u suprotnosti sa dominantnom umetničkom scenom i njenom institucionalnom prepoznatljivošću.

U svom prvom video-radu *Ekran* (1984),⁵ postupak medija slike prenela je u postupak video-performansa. Rani video Lidije Srebotnjak Prišić postavlja u prvi plan ruke autorke, koje su uposlene stalnim aktivnostima svojevrsnog igranja sa likovnim materijalima (gužvanje papira, razlivanje boje...). Umetničkim eksperimentom uspostavljene su relacije između tela autorke, njegove performativ-

⁴ Rad je izlagan prvi put u Foto-kino klubu *Branko Bajić* (1984), zajedno sa Predragom Šidaninom i Jozefom Klačikom, zatim u *Srećnoj galeriji* u Beogradu, kao i na izložbi *Jugoslovenska fotografija* u Americi.

⁵ Rad je prikazan u okviru predstavljanja studentskih radova Akademije umetnosti u inostranstvu.

nosti i likovnosti, ali kroz nagoveštaj prisustva žene u umetničkom radu. I u ovom slučaju, video-zapis je bio segment krajnje realizacije rada. Postavljala bi ga uvek kao instalaciju, vodeći računa o njegovoj situaciji u prostoru, potencirajući mogućnost kreiranja dinamične slike u ambijentu i njegove komunikacije i suodnosa sa drugim likovnim medijima i sa posmatračem. Efemernost materijala je prisutna i u ovom njenom radu.

U narednoj seriji radova, Lidija Srebotnjak Prišić upotrebljava elemente iz svog privatnog / porodičnog arhiva. Ona uglavnom koristi fotografsku građu kao početni medij za dalje intervencije i istraživanja, a zatim ga procesom reciklaže transponuje u druge medije, i tek nakon tog procesa iznosi rad u javnost. „Fenomen fotografije kao aktuelnog medija savremenog umetničkog izražavanja kod Lidije Srebotnjak Prišić prati se kontinuirano kroz višegodišnji studijski rad u različitim aspektima fotografske prakse: od tradicionalne fotografije, video *art*-a, slajd projekcije, kompjuterske fotografije, digitalne štampe, foto instalacija i foto ambijenata“ (Dobrić 2005, 2).

Stare porodične fotografije uglavnom izlaže kao foto i video instalacije. U instalaciji *Označavanje* (1996)⁶, polazište je bila fotografija, kompjuterski obrađena. „Iskoristila sam fotografiju školskog razreda iz porodičnog albuma, na kojoj su ispisani brojevi na svakom detetu (utisnuti u fotografiju), rukopis verovatno fotografa radi identifikacije dece. Fotografija je iz 1936. godine, nastala u Beogradu. Pojavile su se 3 gotovo iste fotografije sa nekim minimalnim pomeranjima. Istraživala sam samu fotografiju, skenirala je, a zatim u segmentima prebacila na slajd film“ (Kojić Mladenov 2018, 115). Slajdovi su projektovani na pausima, koji su zbog svoje transparentnosti uticali na ambijentalni doživljaj postavke, otvorene za posmatrača. Na suptilan način, kroz brojčano označavanje dece na školskoj fotografiji, upućivano je na prisutnu dehumanizaciju i obezvređivanje ljudskog života. Umetnički rad je delovao potresno zbog aktuelnog društvenog konteksta, ratnih stradanja i migracija na prostoru nekadašnje Jugoslavije.

Autorka procesualno istražuje odnos privatno-javnog prostora, kroz „propitivanje“ pozicije intimnog i emotivnog kao društveno i umetnički vrednog. U više svojih radova, kao što su *Indukovane slike*

⁶ Izlagano u Galeriji (Muzeju) savremene umetnosti u Novom Sadu (1996); kustos izložbe je bio Miloš Arsić i na izložbi *Regionalno univerzalno* u Pančevu (1997), a autorka izložbe je bila Svetlana Mladenov.

(1997), *Intermeco*⁷ (1998, 1999), *Izdaleka – izbliza*⁸ (2005), *Intencija prisustva* (2016) i drugi, L. Srebotnjak Prišić ukazuje na bliskost dva stanja – stvarnosti i prošlosti, na isečak iz intimne situacije, koji naglašava autorkino prisustvo – *to sam ja*, a sa druge strane, bavi se i složenim odnosima unutar samih likovnih medija, gde klasične medijske pozicije nadograđuje i razvija tehnološkim pristupima. Fotografije su svedenog kolorita, segmenti njenog intimnog sveta. One su reference stvarnih situacija, predstavljenih bez pokreta, zaustavljenih, zadržanih u metafizičkoj mirnoći da „propituju“ odnos stvarnog i imaginarnog, prošlosti i sadašnjosti. Analizirajući dihotomiju njihovih odnosa i situacija, Lidija Srebotnjak Prišić ne želi da poremeti postignuti balans koji među njima postoji, niti da nekome od njih ukaže prednost, kao što ne želi ni da utiče na posmatrača i određuje čitljivost umetničkog dela. Sopstveno delo ostavlja u promenljivom odnosu prema različitim prostorima i situacijama, u određenom smislu nedovršeno i istovremeno otvoreno za različita tumačenja i pristupe, u čemu se ogleda i potreba za neautoritarnim senzibilitetom, koji sopstveni „arhiv“ fotografija dekonstruiše u komunikaciji sa javnošću.

Sam pojam *arhiva* kao akumuliranih znanja koje proizvode različiti tipovi institucija, kao i druge organizovane strukture društva ili pojedinci / pojedinke, nailazio je kroz istoriju, takođe i pod uticajem feminizma, na potrebu za dekonstrukcijom svojih značenja i praksi. „Iako su arhivi 'primarni izvori' koji nose obeležje neutralnosti, već sama metodologija *akumuliranja* predstavlja dizajn koji angažuje društvene, političke i tehnološke moći. Epistemološka uloga arhiva, kao i simbolički kapital arhiva, srazmerni su i njihovoj lociranosti u sistemu produkcije moći“ (Kojić Mladenov, Nikolić 2016, 72). Pojedine umetnice se bave (re)interpretacijom određenih arhivskih (javnih i privatnih) celina i njihovim diskurzivnim talozima, (de)konstrukcijom pamćenja i projekcijom novih (mikro) istorija, kao i procesom beleženja i kreiranja novih arhivskih celina koje afirmišu ženski doprinos društvu, kulturi i umetnosti.

⁷ Rad *Intermeco* je izlagan na izložbi *Između lika i odraza* u MSUB (1998) i na izložbi *Kritičari su izabrali*, u Kulturnom centru Beograda, autora Nikole Šujice (1999).

⁸ Rad *Izdaleka – izbliza* je prvi put izlagan u Kulturnom centru Beograda (2005), zatim u Galeriji *Zlatno oko* u Novom Sadu, na izložbi *Grad – umetnička pozornica*, autorke Svetlane Mladenov, na izložbi *Situacije- instalacije u Vojvodini* (2013), autorke Sanje Kojić Mladenov, u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine (MSUV), na izložbi *Konflikti, provokacije, relacije, izazovi, strepnje, energije, odlučnosti: umetnost u proširenom polju, pogled na umetničku situaciju: Vojvodina 1997/2014*. (2015) u MSUV-u, Novi Sad, i na izložbi *Akvizicije: otkupi i pokloni 2012-2015*. Rad je otkupljen od strane MSUV-a (2013).

*Izdaleka – izbliza*

Među njima je i Lidija Srebotnjak Prišić, čiji je koncept rada često usmeren na istupanje ženskog identiteta, uz stavljanje u prvi plan fotografije žena ili porodice, uvek u određenom međudnosu. „Fotografije koje izaberem imaju neki punktum unutar kompozicije koji me privuče. Ničim nisu bile specifične. Često su u pitanju nepoznate osobe. Kad je pronađem, kao fotografija sa dve žene koje sede u prostoru nekog pejzaža⁹ ili velika porodična fotografija u prostoru¹⁰, koja je krajnje lična, kroz raščitavanje one otvaraju čitav sklop suodnosa ponavljanja ili stereotipa, prisutno kao nešto efemerno, a opet nataloženo unutar individualnog, ličnog ili kolektivnog iskustva“ (Kojić Mladenov 2018, 116). Prikaz iz sopstvene arhive intimnog prostora autorka ne iznosi eksplicitno u javnost, već mu daje univerzalnu prepoznatljivost i vrednost, kao što mu ostavlja i otvorenost za analizu i zaključivanje. Svaka od njenih fotografija čini se kao bliska i poznata posmatraču dela, kao segment porodične svakodnevice, a sa druge strane – kao prikaz ženske istorije i ženske generacijske povezanosti.

Istovremeno sa samostalnom umetničkom praksom, Lidija Srebotnjak Prišić je učestvovala u grupnim projektima, u okviru kojih je

⁹ Rad *Indukovane slike*.

¹⁰ Rad *Izdaleka – izbliza*.



Viribus Unitis

ispitivala kontekst prostora i mogućnosti umetničkih intervencija. Značajan *in situ* rad – *Viribus Unitis* (1992) realizovala je zajedno sa kolegama Zoranom Pantelićem i Miroslavom Šilićem, i sa koleginicom Bojanom Petrić na specifičnom mestu – na Tvrđavi u Novom Sadu, za koju su namenski obrazovali celokupni multimedijски koncept. „Mislim da smo uradili sjajan rad, koji svojom realizacijom upućuje na ono što će se na ovim prostorima odvijati tek ovih godina, pravi *sajt specifik* rad realizovan savremenom tehnologijom. Projekcijama smo obuhvatili čitav prostor Petrovaradinske tvrđave“ (Kojić Mladenov 2018, 266). U pitanju je bio kompleksni audio-vizuelni događaj, izveden samo jedne večeri, u sklopu obeležavanja tristote godišnjice nastanka Tvrđave. Idejnu podlogu čini istraživanje o društveno-istorijskom, mitološkom i arhitektonskom kontekstu specifičnog mesta realizacije rada, realizovanom kroz više audio i video instalacija.

Umetnička intervencija u javnom prostoru, koju je odlikovalo i kolektivno stvaranje, jeste određena vrsta umetničkog „manevra“, odnosno procesa izmeštanja umetničkog rada iz

konvencijalnih izložbenih prostora, kao što su to galerije i muzeji, u netipičan, „neumetnički“ okvir. Ovakve *in situ* radove odlikuje efemerni karakter i fizička nestalnost, kao i kritika dominantne kulturne politike i moći institucija kulture. Alternativni prostor zahtevao je participativnost posetilaca, koji su, koristeći pripremljenu mapu rada, morali da se kreću od jedne do druge tačke, kako bi propratili svaki segment, te mogli da sagledaju celinu koncepta. Inovativnost je događaju pružio i susret sa novomedijskom kulturom, umetničkim radovima realizovanim kroz video-projekcije, što je omogućilo posmatračima novi doživljaj uobičajenog prostora. Koncept koji je bio pripremljen za specifičnu lokaciju nije više ponovljen, a ume-

tnički rad nije publikovan u svom konačnom obliku, što otežava saznanje o njemu čak i među usko stručnom domaćom javnošću. Takva situacija utiče na nevidljivost doprinosa umetnika / umetnica i na smanjenu mogućnost analize i istraživanja novomedijske umetničke prakse.

Navedeni podaci ukazuju na to da je Lidija Srebotnjak Prišić svojim profesionalnim radom paralelno usmerena na proces obrazovanja i sopstveni umetničko-istraživački rad. Pokušava da balansira između ova dva pola svoga poziva i načina bavljenja medijskom umetnošću. Aktivnosti vezane za edukaciju i umetničko stvaralaštvo u stalnom su preplitanju. „Mislim da mi je kvalitetan rad sa studentima jednako tako važan kao i moj lični rad. Katedra za nove medije je dominantno mesto mog profesionalnog angažovanja. Stvorili smo kreativan i inovativan prostor za istraživanje savremene umetničke prakse i novih medija. Ima puno zainteresovanih, kreativnih mladih ljudi koje je važno da motivišeš. Ne treba ništa više od toga. Motivacija za njihov lični rad, ne i uticaj na njihov rad“ (Kojić Mladenov 2018, 216). Ona pridaje važnost prenošenju znanja, uvođenju i inoviranju predmeta, formiranju novih kadrova, timskom radu i umrežavanju, što je vidljivo u njenoj aktivnosti na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Zainteresovana je naročito za inovacije u polju pristupa novim likovnim medijima i metodama rada, kako u procesu edukacije tako i svom umetničkom stvaralaštvu, koje se kreće u polju intermedijske umetničke prakse. O njenom profesionalnom radu ima pisanih tekstova, ali se oni nalaze u različitim izvorima, na mnogim jezicima i na raznim geografskim prostorima. Njen doprinos nije dovoljno vidljiv u javnom kulturnom prostoru, te se čini važnim da se uspostavi sistem čuvanja ne samo radova nego i arhiviranja dokumentacije o umetnicama u okviru novih medija, budući da su podaci koji su rasuti po različitim izvorima i privatnim kolekcijama slabo dostupni javnosti, i da se na taj način o ovakvim profesionalnim aktivnostima počne više govoriti u javnom medijskom prostoru, u institucijama kulture i obrazovnim institucijama.

Literatura

- Dobrić, Gordana. 2005. „Ponešto o tajnama fotografija Lidije Prišić Srebotnjak“. U Lidija Prišić Srebotnjak *Izdaleka - izbliza, digitalne fotografije* [katalog izložbe], 2-3. Beograd : Kulturni centar.

- Kojić Mladenov, Sanja i Gordana Nikolić. 2016. „Archive + Power. Performing the Archive in Art“. U *Performing the Museum*, ur. Dušan Grlja i Aleksandra Sekulić, 72-77. Novi Sad : MSUV.
- Kojić Mladenov, Sanja. 2018. *Diskursi o rodu u umetnosti: konstrukcija profesionalnog identiteta umetnica koje se bave novim medijima u Vojvodini krajem 20. i početkom 21. veka*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Novom Sadu – ACIMSI - Centar za rodne studije.
- Savić, Svenka. 2015. *Profesorke Univerziteta u Novom Sadu: životne priče*. Novi Sad: Ženske studije i istraživanja i Futura publikacije.

Sanja Kojić Mladenov
Muzej sodobne umetnosti Vojvodine
Novi Sad, Srbija
sanja.kojic@msuv.org

LIDIJA SREBOTNJAK PRIŠIĆ – PROFESIONALNA IDENTITETA INTERMEDIJSKE UMETNICE IN PROFESORICE

Na področju medijske umetniške prakse v Srbiji je vloga žensk pomembna, še posebej v polju video in digitalne umetnosti, hkrati pa sta njihova vidljivost in volarizacija znotraj strokovne in širše javnosti še vedno izziv za nove raziskave. V delu *Lidija Srebotnjak Prišić – profesionalna identiteta intermedijske umetnice in profesorice* je poudarjena pomembna izobraževalna in umetniška aktivnost Lidije Srebotnjak Prišić, intermedialne umetnice in profesorice novih likovnih medijev slovenskega izvora. Posebej se je treba posvetiti večplastnosti in fluidnosti profesionalne identitete te vizualne umetnice in jo osvetliti, analizirati njeno profesorsko delo na Akademiji umetnosti v Novem Sadu in paralelni razvoj lastne umetniške prakse ter odkriti možnosti za večjo javno vidljivost njenega doprinosa. Očitno je, da je najbolj poudarjena profesionalna identiteta Lidije Srebotnjak Prišić, medtem ko k ostalim identitetam umetnica pristopa kot k spremenljivim kategorijam. Posebno pomembnost prepozna v prenašanju znanja in formiranju novih kadrov, s ciljem ohranjanja kontinuitete v neposredni praksi, v uvajanju intermedijske prakse v umetnost in vzpostavljanju kontaktov s slovensko umetniško sceno. Paralelne profesionalne aktivnosti nudijo osnovo za analizo identitete umetnice in profesorice, njenega pojavljanja in vrednotenja v javnosti.

Ključne besede: fluidna identiteta, študije spola, sodobna vizualna umetnost, umetnica, medijska umetniška praksa

Sanja Kojić Mladenov
The Museum of Contemporary Art Vojvodina
Novi Sad, Serbia
sanja.kojic@msuv.org

LIDIJA SREBOTNJAK PRIŠIĆ – THE PROFESSIONAL IDENTITY OF AN INTERMEDIA ARTIST AND PROFESSOR

In media art practice in Serbia, women have a prominent role, especially in the domain of video and digital arts. At the same time, their visibility and standing in the eyes of the professional and general public remain a challenge for further research. The study *Lidija Srebotnjak Prišić – The Professional Identity of an Intermedia Artist and Professor* highlights the significant educational and artistic activity of Lidija Srebotnjak Prišić, an intermedia artist of Slovenian origin and a university professor of new artistic media. It is necessary to show and to highlight the multidimensional character and fluidity of the visual artist's professional identity and analyze her professorial activities at the Academy of Arts in Novi Sad and the parallel development of her independent artistic practice. It is also important to ensure a greater public visibility of her contribution to art. It is apparent that the professional identity of Lidija Srebotnjak Prišić is the most prominent, while she approaches other identities as variable categories. She pays special attention to the transfer of knowledge and the development of new professional staff, seeking to ensure continuity in practice, introduce intermedia practice in art, and establish contacts with the Slovenian art scene. Her parallel professional activities provide a basis for analyzing the artist and professor's identity, and his manifestations and evaluation in the public.

Keywords: fluid identity, gender studies, modern visual art, woman artist, media art practice

Doprinos Jožeta Plečnika arhitekturi Beograda

Sažetak

Jože Plečnik pripada generaciji istaknutijih slovenačkih i jugoslovenskih arhitekata čija su dela ostavila značajan pečat u Beču, Pragu i Ljubljani, ali i u Beogradu. Umetnički put gradio je na temeljima klasičnih izvora arhitekture, u vremenu deklarisanja modernog pokreta u umetnosti. Iz spoja istorijskih i savremenijih umetničkih tokova nastao je specifični umetnički izraz Jožeta Plečnika. Odstupanje od aktuelnih tokova i čistih, a praznih površina bilo je pokušaj osavremenjivanja graditeljske baštine primesama jedinstvenog umetničkog duha. Njegova dekorativna arhitektura je mnogo bogatija i kompleksnija od utiska koji na prvi pogled stvara, i ona komunicira kako sa onima koji je neposredno koriste, tako i sa onima koji je u naučno-istraživačkom postupku posmatraju. Cilj ovog priloga proučavanju Plečnikovog rada jeste pokušaj osvetljavanja njegovog doprinosa javnom prostoru Beograda, izražen reprezentativnim hramom Sv. Antuna Padovanskog u Bregalničkoj ulici (opština Vračar).

Ključne reči: Jože Plečnik, Beograd, crkva Sv. Antuna, rimokatolička crkva u Obrenovcu, sakralna arhitektura, kapela Usmiljenki, DSNO

U jugoslovenskoj arhitekturi modernog doba, doslednost specifičnoj ideologiji i romantičarski inspirisanim oblicima izdvojila je delo Josipa (Jožeta) Plečnika (Ljubljana 23. 1. 1872–Ljubljana 7. 1. 1957). Opus proslavljenog slovenačkog (i jugoslovenskog) arhitekta dobro je poznat domaćoj stručnoj javnosti. Za to je zaslužan niz

studija¹ i izložbi² posvećenih ovom stvaraocu. Imajući to na umu, prilog proučavanju njegove arhitekture u prestonici tadašnje jugoslovenske države može se posmatrati kao doprinos tumačenju njegove ličnosti i dela.

Stvaralački put arhitekta Plečnika

Jože Plečnik je bio istaknuti arhitekta, nacionalni radnik i jedna od uglednijih ličnosti (jugo)slovenske kulturne scene. Put u arhitekturu vodio ga je preko Graca i Beča (Mušič 1970, 251). Nakon završene Državne zanatske škole u Gracu 1894. godine, on se seli u Beč. Studirao je arhitekturu na Akademiji likovnih umetnosti u Beču, od 1895. do 1898. godine, kod Ota Vagnera, a nekoliko je godina proveo i u njegovom ateljeu (Kocjan 2017, 1). Vodeći austrijski arhitekta toga doba imao je veoma zapaženu ulogu u obrazovanju mladog Plečnika.³ Nakon povratka sa studijskog putovanja u Italiju i Francusku,⁴

¹ Naučni doprinos istraživanju arhitekture Jožeta Plečnika dali su mnogi tumači moderne jugoslovenske arhitekture. Među njima se ističu: Deroko, Aleksandar. 1932. „Prvi monumentalni hram u Beogradu“. *Srpski književni glasnik*, Beograd: 630–631; Hrausky, Andrej, Koželj Janez i Damjan Prelovšek. 1998. „Plečnik v tujini“. *Vodnik po arhitekturi*, Ljubljana: 220–231; Krečič, Peter. 1990. „Jože Plečnik and Art Deco“, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 17: 26–35; Krečič, Peter. 1997. *Jože Plečnik – Branje oblik*. Ljubljana: DZS; Krečič, Peter. 1999. *Jože Plečnik – moderni klasik*. Ljubljana: DZS; Krečič, Peter. 2000. „Jože Plečnik in prenova cerkvene umetnosti na Slovenskom“. *Poligrafi* 19/20, Ljubljana, 7–20; Manević, Zoran. 1983. „Plečnik u Beogradu“. *Sveske* 14–15: 132–134; Mušič, Marjan. 1970. „Plečnik i Beograd“. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 6, Novi Sad: 249–265; Prelovšek, Damjan. 2000. „Arhitekta Plečnik in sakralna umetnost“. *Poligrafi* 19/20, Ljubljana: 135–145; Prosen, Milan. 2014. *Ar deko u srpskoj arhitekturi*, doktorska disertacija, Beograd: Filozofski fakultet: 16, 56, 502–504 itd.

² Među zapaženijima su izložbe iz 1983. godine na Akademiji Oksford, 1986. godine u Parizu, u Centru Pompidu, 1996. godine u praškoj tvrđavi („Josip Plečnik: Architecture of the New Democracy“), 2017. godine u Beogradu, povodom šezdesetogodišnjice Plečnikove smrti, u Ustanovi kulture „Parobrod“ itd.

³ Po dolasku u Beč, Plečnik se bavio dizajniranjem nameštaja, ali je istovremeno mnogo vremena provodio u galerijama, muzejima i na izložbama. Na jednoj od izložbi video je Vagnerov nacrt za Berlinsku katedralu, nakon čega je počeo pokazivati veliko interesovanje za arhitekturu. Dominacija Vagnerovog izraza mogla se prepoznati i u projektima koje je crtao tokom studija, a koje karakterišu racionalna organizacija prostora i planiranje. Videti: Ivan Lovrenović, Jozo Džambo, *Architectura perennis*, <http://ivanlovrenovic.com/2012/07/jozo-dzambo-architectura-perennis/> (pristupljeno novembra 2018).

⁴ Kao nagradu za diplomski rad, projekat uređenja kupališta Ševeningen kod Haga, Jože Plečnik je dobio Nagradu Rima i stipendiju koja mu je omogućila višemesečno studijsko putovanje po Italiji i Francuskoj. Videti: Kocjan, Ana. 2017. *Jože Plečnik, Ljubljana – Prag – Beograd*. Beograd: Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine: 1.

godine 1901. Plečnik osniva svoj arhitektonski studio u Beču. Deset godina kasnije biva imenovan za profesora dekorativne arhitekture na Umetničko-zanatskoj akademiji u Pragu i ostaje na tom položaju do 1920. godine, kada prelazi u Tehničku visoku školu u Ljubljani, u kojoj je kao profesor radio do 1935. godine.⁵

Interesantan obrazovni put arhitekta Plečnika je za posledicu imao složeni kulturni identitet, koji uporedo favorizuje građanske ideale evropske elite i nacionalni patriotizam. Prateći njegovo umetničko stasavanje, preko ranih projekata koje karakterišu racionalizacija prostora i planiranje kakvo se moglo videti u Vagnerovim nacrtima, pa do objekata koje je gradio s klasicističkim, renesansnim i baroknim referencama, način na koji je uzdigao kontekst uobičajenih aktivnosti rezultirao je stvaranjem specifičnog graditeljskog rečnika (Petrić and Graham 2008, 105). Na definisanje Plečnikovog izraza, osim Vagnera, uticalo je „umetničko hodočašće“ u Italiju i Francusku 1899. godine, kao i kasnija putovanja sa studentima iz Ljubljane u Dalmaciju i Grčku (Petrić and Graham 2008, 106).

Delatnost Jožeta Plečnika se, osim projektantske i profesorske prakse, sastojala od rada na nadgrobnim spomenicima, liturgijskim predmetima i knjigama (Kocjan 2017, 1). Njegovo ime vezuje se za neke od najlepših građevina Beča⁶, Praga⁷ i Ljubljane⁸ (Krečič 1990, 28). Tokom svoje duge karijere, Plečnik je boravio i u Beogradu (Vasović-Mekina 2007). Svestranost u umetnosti mu je od prvih stvaralačkih dana donela uticajne mecene, među kojima se u literaturi pominju članovi kraljevske porodice Karađorđević, kao i predstavnici

⁵Afirmacija lika i dela Jožeta Plečnika opisana je u svim bibliografskim jedinicama pomenutim u fusnoti 1.

⁶ Bečki period Plečnikovog života obeležen je veoma reprezentativnom crkvom Sv. Duha na Otakringu (1910). Na njoj primenjuje armirano-betonski nosač za premošćenje galerija, što ranije nije bilo uobičajeno za sakralnu arhitekturu. Među objektima privatne namene naročito se ističe palata Caherl (1903–1905), jer se simbolično vezuje za Plečnikovo oslobađanje uticaja Ota Vagnera.

⁷ Praški period obeležio je rad na dvorskom kompleksu Hradčani (1920–1938), sedištu predsednika Čehoslovačke Republike, što se ujedno ubraja i u najvažnija dostignuća evropske vrtno arhitekture u međuratnom periodu. Od sakralnih objekata, ovaj period u Plečnikovoj projektantskoj biografiji obeležila je i crkva Presvetog srca Isusovog na Karlovim Vinogradima (1931).

⁸ Plečnikova ljubav i angažovanje na uređenju rodnog grada uslovlili su sadašnji izgled slovenačke prestonice. Osim što je odgovoran za projekat urbanističke obnove Ljubljane, izgradio je i obnovio veliki broj građevina, privatnih kuća i poslovnih zgrada. Među njima se izdvajaju: crkva Sv. Franje Asiškog (1925–1930), crkva Sv. Mihovila na Barju (1937–1939), Orlovski stadion (1925–1935), Tromostovlje i Čevljarski most (1929–1932), Narodna i univerzitetska biblioteka (1936–1941), Tržnice (1941–1945), i drugi objekti.

vlade socijalističke Jugoslavije (Strajnić 1925, 461; Quek et al 2012, 101; Jovanović 2016a, 57).

Nezavisno od toga da li prethode potrebama ili na njih odgovaraju, arhitektonske forme neposredno reflektuju shvatanje arhitekture i položaj arhitektonskog stvaralaštva u određenom društvu. Budući da je umetnost uvek diskurzivna, umetnik – svesno ili ne – svojim delovanjem zauzima stav prema okolnostima u kojima deluje, te aktivno ispunjava ideološku funkciju (Dinulović i Bošković 2010, 50). Izučavanjem dostupne građe mogu se uočiti ideološki i kulturni obrisi intelektualnog i profesionalnog statusa Jožeta Plečnika i u periodu aktivnog stvaranja i nakon određene istorijske distance. On je vodio računa o kulturno-istorijskom identitetu prostora na kome je stvarao, pa je njegov opus obeležila sinteza lokalnog graditeljstva sa klasičnim izvorima i elementima secesijske i moderne arhitekture. Povezivao je arhitekturu sa primenjenom umetnošću, te je na oblicima istovremeno isticao dekorativnost i monumentalnost (Kocjan 2017, 1). Odstupanje od glavnih umetničkih tokova je u slučaju Plečnikovih objekata bilo uobičajeno i ne treba ga tumačiti kao zaostajanje, već ga treba posmatrati kao pokušaj predstavljanja novog stilskog poretka (Vasović-Mekina 2007). Njegovu specifičnost dodatno je istaklo pojačano interesovanje za sakralnu arhitekturu i aktivno učestvovanje kako u projektovanju novih crkava tako i u rekonstrukcijama starih (Sikošek 2017).

Plečnikov rad je dobio priznanje u lokalnim i međunarodnim okvirima. On je bio nosilac ordena reda Svetog Save i reda Zasluga za narod. Godine 1932. izabran je za počasnog člana Češke akademije nauka i umetnosti, dok je 1938. izabran za člana SAZU (Slovenske akademije znanosti in umetnosti). Pored počasnih doktorata Arhitektonskog fakulteta u Ljubljani i Tehničke visoke škole u Beču, godina 1952. donela mu je i članstvo u Masarikovoj akademiji u Pragu. Bio je i korespondent Britanskog kraljevskog instituta (RIBA) od 1954. godine (Kocjan 2017, 1).

Veze sa Beogradom

Arhitekta Jože Plečnik je prvi put u Beograd svratio vraćajući se sa studentima sa ekskurzije u Grčkoj, 1925. godine. Međutim, nije se dugo zadržao u prestonici tadašnje Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, već je nastavio put ka Ljubljani. Kao razlozi se pominju neslaganje sa idejama centralizovane vlade o statusu fakulteta u Ljubljani i nastavak rada na Hradčanima, najstarijem i najvažnijem arhitektonskom dvorskom kompleksu u Pragu (Mušič 1971, 165).

Do dvadesetih godina prošlog veka o Plečniku se u Srbiji nije mnogo znalo. Beogradska kulturno-umetnička scena nije pokazivala interes za način rada blizak njegovom izrazu, shodno tome što se i u beogradskoj školi arhitekture negovao izraz drugačiji od prakse u Zagrebu ili Ljubljani (Mušič 1971, 165). Osim Strajnićeve monografije,⁹ Plečnikovoj popularnosti doprineo je Ivan Meštrović.

Godine 1913, 23. septembra, objavljen je Proglas Odbora za organizaciju umetničkih poslova, u kome se među članovima počasnog predsedništva pominje arhitekta Jože Plečnik.¹⁰ Na tu funkciju imenovan je zaslugom Ivana Meštrovića, a bez prethodnog obaveštenja i pristanka (Mušič 1970, 250). Kulturno-prosvetna delatnost u Srbiji je u drugoj deceniji dvadesetog veka bila jasno obojena potrebom za nacionalnim ojačanjem i preporodom jugoslovenstva.¹¹ S tim u vezi je Odbor za organizaciju umetničkih poslova¹² zagovarao ideju o osnivanju Visoke škole likovnih umetnosti (Mušič 1970, 258). Da bi se zamisao realizovala, neophodno je bilo okupiti sposobne jugoslovenske umetnike, a naročito odrediti jednog arhitektu koji će rukovoditi svim umetničkim radionicama. Kosta Strajnić je u članku *Za našu umetničku kulturu* opisao program Visoke škole i predložio Plečnika za njenog direktora. Svoj izbor je pravdao činjenicom da Plečnik, osim što se aktivno bavi projektovanjem građevinskih objekata, ima značajno iskustvo u radu sa primenjenim umetnostima. Taj predlog je izneo i samom Plečniku, u pismu iz 27. oktobra 1913. godine, pokušavši da ga privoli da prihvati ponuđenu poziciju (Mušič 1970, 259). Dan kasnije je pismo sa istim predlogom, a sa pravdanjem mogućnošću delovanja na velikom, slobodnom ju-

⁹ Strajnić, Kosta. 1920. *Plečnik*. Zagreb: Čelap i Popović.

¹⁰ Pored Plečnika, mnoge značajne ličnosti kulturnog i umetničkog kruga toga vremena dovodile su se u vezu sa Odborom. Među njima su bili: Bogdan Popović, Andra Stevanović, Jovan Cvijić, Ivan Meštrović, Rihard Jakopič, Matija Jama, Ferdo Vesel, Nadežda Petrović, Kosta Strajnić i Marko Murat. Videti: Mušič, Marjan. 1970 „Plečnik u Beogradu“, *ZLUMS* 6: 249.

¹¹ O jugoslovenstvu pogledati: Ignjatović, Aleksandar. 2007. *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904–1941*. Beograd: Građevinska knjiga. O značaju koji je Plečnik imao u prvim godinama osnivanja Kraljevine SHS i o posmatranju Plečnikove umetnosti kroz prizmu jugoslovenstva pogledati: Strajnić, Kosta. 1925. „Za čast jugoslovenske kulture i umetnosti. Povodom našega učestvovanja na međunarodnoj izložbi u Parizu“, *Srpski književni glasnik* XV, br. 6: 461, ali i izvor iz dnevne štampe u kome se pominje kao „najveći jugoslovenski arhitekta“: Anonim. 12. 2. 1392. „Šezdesetogodišnjica najvećeg jugoslovenskog arhitekta“, *Vreme*, br. 3633: 2.

¹² Više informacija o ovom Odboru naći u: Medaković, Dejan. 1970. „Principi i program Odbora za organizaciju umetničkih poslova Srbije i Jugoslovenstva iz 1913. godine“, *Zbornik Filozofskog fakulteta* 11/1, 1970: 671–682.

goslovenskom prostoru, arhitekti Plečniku uputio Ivan Meštrović (Mušič 1970, 259).

Ideja da dođe u Beograd i učestvuje u profilisanju umetničke scene bila je primamljiva Plečniku, ali je isto tako izazivala nedoumice zbog mogućnosti da teška politička situacija utiče na njegov profesionalni položaj (Mušič 1970, 261; Jovanović 2016a, 59). Kako je po prirodi bio „usamljenički raspoložen i neborben čovek“, uputio je svom prijatelju Ivanu Meštroviću pismo u kome se zahvalio na predlogu i objasnio zašto ga ne može prihvatiti. Nekoliko meseci kasnije (17. aprila 1914. godine) piše pismo i Kostu Strajniću, te ljubazno odbija ponuđene funkcije rečima: „Pripadnost izvesnom narodu po Božjoj je volji. Ali takvo određenje obavezuje. Zbog toga me je ne malo puta zbolelo kad me je domovina potpuno ignorisala, domovina čija je sveta dužnost da svojoj deci pruži mogućnost vaspitavanja njihovih duševnih i telesnih snaga.“¹³ Iako je rešio da ne odustane od profesure na Akademiji u Pragu, značaj koji mu je predlogom za dolazak u Beograd dat uzburkao je nemačku političku i kulturnu javnost, što je nepovoljno uticalo na Plečnikovu senzitivnu ličnost.

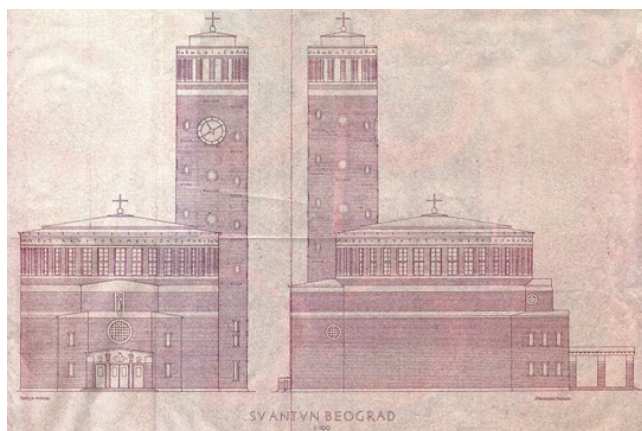
Dolazak u Beograd i crkva Sv. Antuna Padovanskog

Prijateljstvo sa Meštrovićem i dobra poslovna saradnja sa slovenačkim franjevcima doneli su Plečniku projekat crkve Sv. Antuna Padovanskog u Beogradu. Ova crkva je uvrštena u red najznačajnijih sakralnih objekata Jožeta Plečnika (Damljanović 2005, 82; Ristić 2014, 198; Krečić 2005, 195–197; Jovanović 2016a, 61). Građena je dugo, od 1929, kada nastaje prvi projekat, do 1932. godine, kada se radovi na spoljašnjosti privode kraju, a osveštana je tek 8. decembra 1933. godine (Ristić 2014, 200). Opremanje crkve je postepeno izvođeno, i do danas nije u celosti završeno. Osim nekih neminovnih odstupanja usled promene liturgijske prakse, projekat se gradio u skladu sa nacrtima koje je Plečnik za života razrađivao (Jovanović 2016a, 70–71).

Realizaciji objekta prethodili su dugi razgovori Plečnika i beogradskog župnika fra Anđelika Grgića, kao i dva projekta (Krečić 2005, 196). Prvi projekat je završen 1929. godine. Od njega se brzo odustalo, uglavnom zbog kupole velikih dimenzija, koja se nadovezivala na prilično široki valjkasti deo glavnog prostora crkve. Iako

¹³ Oba pisma – ovo i pismo Meštroviću u celini – objavljena su u Mušičevom članku „Meštrović u Beogradu“ iz 1970. godine (*ZLUMS* 6: 261–263).

se ne može reći da je Plečnik imao neki konkretan uzor za ovakav projekat crkve, upotreba kupole kao završnog momenta eksterijera i prostorni koncept hrama dali su jasne asocijacije na rimski Pantheon, ranohrišćanske rotonde (San Vitale u Raveni), ili na crkvenu arhitekturu Vizantije (Sv. Sergije i Vakh), i mogla bi se posmatrati kao pokušaj sinteze tradicije i modernih tokova u arhitekturi (Jovanović 2016a, 66). Razlog odbacivanja ovog motiva, međutim, nije do kraja razjašnjen. Pregledom dostupne građe može se zaključiti da se dovodio u vezu sa reminiscencijama na objekte muslimanskih (Hrausky, Koželj i Prelovšek 1998, 220) ili pravoslavnih bogomolja (Jovanović 2016a, 66), sa Plečnikovim „strahom” da je ta zamisao za domaće graditelje veoma zahtevan poduhvat (Prelovšek 1992, 251), ali i sa velikom svotom novca koja bi se u te svrhe morala izdvojiti (Manević 1983, 132).



Sl. 1. Crkva Sv. Antuna Padovanskog –
plan fasada
Izvor: oris.hr



Sl. 2. Crkva Sv. Antuna –
fasada danas
Izvor: Wikipedia.org

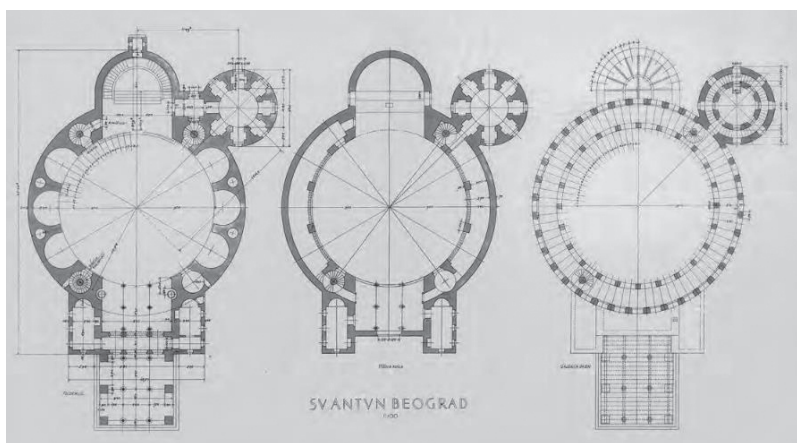
Crkva Sv. Antuna Padovanskog je prvi monumentalni rimokatolički hram podignut u širem gradskom jezgri Beograda (Deroko 1932, 630). U izgledu celine dominira kombinacija veoma razuđenih valjkastih oblika. To su prostor za okupljanje vernika, sa pratećim delovima, zvonik i svetilište (Alfirević 2015, 147; Krečić 2005, 195).

Centralni prostor, naos, ima tri jednake konhe. Jedna konha se nalazi u osovini broda i ima funkciju svetilišta (prezbitorijuma), dok bočne obavljaju funkciju kapela. Sve tri su sa spoljne strane povezane niskim volumenom, zbog čega je i prostor između konhi dobio dva manja polukružna odeljenja, sa po dve niše sa prozorima. Jedno je namenjeno za ostavu, dok je drugo dobilo funkciju sakristije, i

iz njega se direktno pristupalo polukružnoj ispovedaonici. Upravo u tom sakrivanju ispovedaonice u dubini konhe može se spoznati Plečnikovo dobro poznavanje kanona katoličke crkve (Sikošek 2017).

Da bi povezao zvonik sa prostorom crkve, Plečnik je upotrebio vezni element sa vretenastim stepenicama, koji na spratu vrši ulogu hora (Krečić 2005, 197).

Prema prvom projektu, neposredno iznad valjkastog centralnog dela crkve uzdizala bi se kupola velikih dimenzija, što je motiv viđen na Panteonu, vizantijskim hramovima, ali i na prvom Plečnikovom projektu za crkvu u Bogojini, u Prekomurju, iz 1924. godine (Krečić 2005, 197). Veoma brzo je Plečnik odbacio kupolu, zamenivši je ravnom tavanicom na koju je, da bi zadržao motiv kompozicije, postavio pseudosvetlosni tambur (Krečić 2005, 197). Primena ravne tavanice jače naglašava motiv prožimanja cilindričnih formi, te je u tom smislu realizovano rešenje konceptijski jasnije od prvog projekta (Bernik i Golobič 1990, 44; Alfirević 2015, 148). U menjanju planova je i zvonik premešten s leve na desnu stranu oltarskog dela.



Sl. 3. Osnove crkve Sv. Antuna Padovanskog u Beogradu

Izvor: *Nasleđe* 6, str. 198

Iako neodgovarajuća za održavanje verskih službi, kružna forma crkve nije slučajno izabrana. Plečnik je Beograd smatrao orijentalnom sredinom, pa je s tim razmišljanjem i s pravoslavnom tradicijom povezana ideja o crkvi sa centralnom osnovom i zvonikom (Krečić 1993, 108; Prelovšek 1999, 137–138), kao i zidanje opekam (Damljanović 2005, 82).

Spoljašnjost je naglašeno stroga zbog veoma pojednostavljenih formi, koje – po Plečnikovoj zamisli – najbolje izražavaju franjevački aksetizam (Alfirević 2015, 176). Utisku masivne monumentalnosti doprinela je upotreba jednog, primarnog geometrijskog oblika – valjka. Valjak je izdelfjen betonskim frizovima na vence, koji odgovaraju podeli enterijera na zone. Prvi i drugi venac se protežu do visine prostora za okupljanje vernika. Na njih se neposredno nadovezuje sledeći, koji odgovara visini svetilišta. Četvrti venac okružuje crkvu ispod tavanice i obeležen je nizom jednakih, pravougaonih prozora, što bi se moglo smatrati pokušajem ublažavanja utiska masivnosti. Motiv pravougaonih prozora, jednako postavljenih i povezanih u niz može se videti i na drugim Plečnikovim crkvama, pre svega u Ljubljani i Pragu.

Oblikovanje zidova je strogo kontrolisano, pa je stremljenje u visinu, uobičajno za katoličke sakralne prostore, naglo prekinuto primenom ravne tavanice. Ekspresivna priroda arhitekta Plečnika došla je do izražaja kroz uređenje zgusnuto zaobljenih masa figurama anđela i isticanje prozorskih okvira plastikom (Kadijević 2012, 69).

Do glavnog portala dolazi se preko pokrivenog trema kvadratnog oblika, čiji krov na dve vode nose stubovi sa visokim, trubastim kapitelima na ulaznoj strani, odnosno pilastri na bočnim stranama. Svaki od stubova ukrašen je starohrišćanskim motivima. Forma kolonade stubova sa trubastim kapitelima ponavlja se u predvorju crkve (Krečič 2005, 198).

Ulazni deo se, takođe, završava dvoslivnim krovom, a svetlost je do njega dopirala preko velikog okulusa na fasadi. Ulaz u crkvu je dodatno naglašen postavljanjem nižih, jednobrodnih kapela sa apsidama uz bočne zidove. Njihovi volumeni su blago pomaknuti od ulaznog dela i osvetljeni sa dva niza prozora na fasadi i sa strane.¹⁴ U želji da stvara arhitekturu koja prenosi poruku, Plečnik je veliku važnost davao fasadi.¹⁵ Koncentracija dekorativnih elemenata na ulaznom delu građevine reflektovala je Plečnikovu sklonost ka dekorativizmu i način na koji je tretirao dekorativne elemente (Prosen 2014, 502).

¹⁴ O nameni, opremi bočnih kapela, enterijeru i mogućnostima njihove zaštite pogledati: Krečič, Peter. 2005. „Crkva Sv. Antuna Padovanskog u Beogradu – ocena zaštite spomenika i smernice obnove“, *Nasleđe* 6: 195–210.

¹⁵ Na značaj koji Plečnik daje fasadi i upotrebi dekoracije ukazuje Peter Krečič u članku „Jože Plečnik and Art Deco“, citirajući Plečnika: „Fasada bez dekoracije je kao čovek bez osmeha“ (prevod autora).

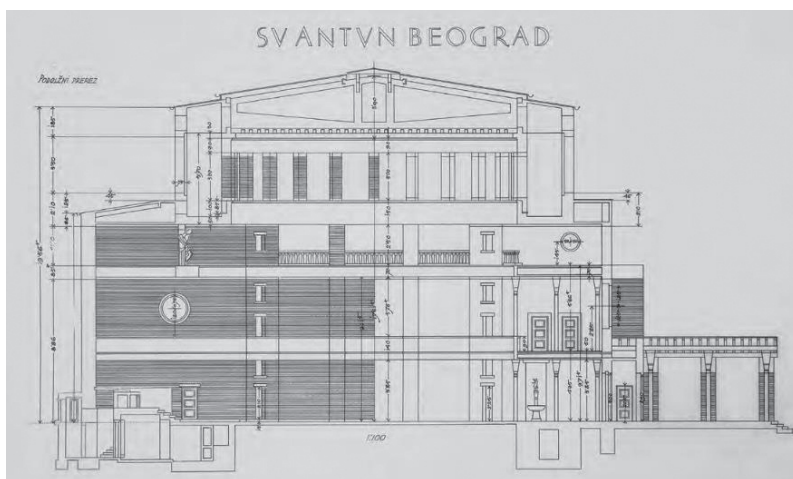


Sl. 4. Ulazni trem
Izvor: Wikipedia.org



Sl. 5. Enterijer crkve Sv. Antuna Padovanskog
Izvor: oris.hr

Zidanje opekom je motiv koji povezuje spoljašnji i unutrašnji deo crkve. Upotreba horizontalnih venaca od betona uticala je na podelu prostora na zone u enterijeru. Prvu i drugu zonu određuje kružni omotač centralnog broda sa konhalnim udubljenjima na sredini zida i svetilištem. One nisu jasno podeljene nekim izdvojenim elementima, osim iznad ulaza, gde je predviđen prostor za hor. Treća zona se pruža iznad ravne tavanice konhi i svetilišta, obuhvatajući poprečnu gredu na stepenastim konzolama, na koju je postavljen krst sa raspetim Hristom (Prelovšek 1999, 145) i galerije sa balustradama iznad hora i konhi (Jovanović 2016a, 69). Četvrta zona se pruža iznad galerija i obuhvata kružni hodnik (deambulatorijum), koji je sa unutrašnje strane pokriven zidanim pilastrima od opeke bez kapitela, a sa spoljne – pravougaonim prozorima. Na poslednju zonu se nadovezuje arhitrav, poput petog venca koji povezuje gornje pilastre sa ravnom drvenom tavanicom (Krečić 2005, 198).



Sl. 6. Poprečni presek crkve Sv. Antuna Padovanskog u Beogradu
Izvor: *Nasleđe* 6, str. 199

Plečnik je sam uradio projekte i za enterijer crkve. Suprotno od uprošćenog izgleda spoljašnjeg omotača, visina od 25m nudila je mogućnost raščlanjenije organizacije sadržaja – u formi galerija, stepenica, propovedaonica ili pevnica, te u enterijeru dominira raskošna materijalizacija raznovrsnih oblika (Tucić, 2011, 4). Raščlanjenost unutrašnjeg prostora rezultat je Plečnikove ideje da se sistem konhi sakrije u omotaču broda, čime je postignut efekat kontrafora koji objektu obezbeđuju čvrstinu i stabilnost (Alfirević 2015, 148–149). Arhitekta je ovaj koncept koristio i ranije, ali ga je na beogradskoj crkvi značajno unapredio (Krečić 2005, 197).

Oprema za crkvu projektovana je neposredno po završetku izgradnje i izvođena je u dve faze. Veći deo je završen pre početka Drugog svetskog rata, a jedan manji deo kasnije, i on ne odgovara u potpunosti prvobitnim Plečnikovim skicama (Krečić 2005, 200, Jovanović 2016a, 71). Razmišljajući o enterijeru u kome svi treba da se osećaju dobro, Plečnik je razmišljao i o opremi koja je simbolična i prepoznatljiva i sa kojom se vernici identifikuju. Kao duboko religiozan čovek, crkvu je posmatrao kao mesto okupljanja zajednice. Želeo je da kroz sakralnu umetnost dostigne katoličke ideale (Sikošek 2017), pa je vodio računa o ideji trostepene podele prostora za sve kategorije učesnika u obredu. Sveštenstvu, koje vodi obred, namenjen je prostor svetilišta s velikim oltarom i prostori u konhama s bočnim oltarima. Centralni brod je određen za učesnike u obredu, dok su za posmatrače i posetioce predviđene galerije iznad konhi i deambulatorijum (Krečić 2005, 200).

Strogi oblici crkvenog mobilijara izvedeni su u mermeru i stilizovani starohrišćanskim, romanskim i baroknim motivima (Krečić 2005, 198). Oltari sa pratećim opremama izvedeni su, uglavnom, prema prvobitnim Plečnikovim projektima. Crkvenu opremu je izvodio slovenački vajar Božo Pengov, osim skulpture Sv. Antuna koja dominira na zidu iznad glavnog oltara, a koju je izradio Ivan Meštrović (Krečić 2005, 200; Ristić 2014, 201; Jovanović 2016a, 60).

Kružnu osnovu je Plečnik ponovio na zvoniku. Poput glavnog dela crkve, zvonik se završava ravnom tavanicom, odnosno terasom sa skulptoralnom kompozicijom krsta na sredini (Krečić 2005, 197; Jovanović 2016a, 71). Ovaj se zvonik smatrao rizičnim poduhvatom, pa je izgrađen tek 1962. godine, u drugoj fazi radova na crkvi, posle smrti arhitekta, a zahvaljujući njegovom učeniku i asistentu Janezu Valentinčiču. Visok je 52 m i blago je nagnut (oko 50 cm). Pored brojnih pravougaonih prozorskih okvira, dinamiku u kompoziciju zvonika unosi sužavanje oblika pri vrhu. Završni sprat, umesto punih

zidova, odlikuju stubovi od opeke i kamena, na kojima je postavljen venac i, iznad njega, lanterna (Jovanović 2016a, 71). I spoljašnji izgled i unutrašnji prostor konceptijski odgovaraju maniru u kojem je Plečnik izveo centralni deo crkve (Ristić 2014, 200).

Plečnik je projektom za crkvu Sv. Antuna želeo da simbolizuje monaški red i time istakne celokupnu različitost katoličanstva (Damljanović 2005, 81; Tucić 2011, 6). Ova crkva svojim geometrijskim formama deluje monumentalno i veoma moderno. Ona upućuje na razmišljanje o ideološkoj ulozi hrišćanskog hrama i funkciji koju svaki element građevine u tom kontekstu dobija. U koncepciji dominira skulptoralno prožimanje valjkastih oblika, što je, pored plastičnosti površina, primarna odlika ekspresionističkih tendencija između svetskih ratova u Srbiji (Alfirević 2015, 149; Kadijević 2012, 62). Ipak, ovde nema bogatstva ekspresionističkih elemenata i kompozicije, što možemo videti na nekim drugim Plečnikovim objektima, a zbog potrebe vraćanja klasičnom stilu, koji je autor izabranim oblicima želeo da dosegne (Strajnić 1920; Bernik i Golobič 1990, 42–53). Ovo Plečnikovo delo je svojim umetničkim formama uticalo na graditelje srpske sakralne arhitekture (Prosen 2014, 502).

Crkva ima status spomenika kulture od 1994. godine (NKD SK 2051).

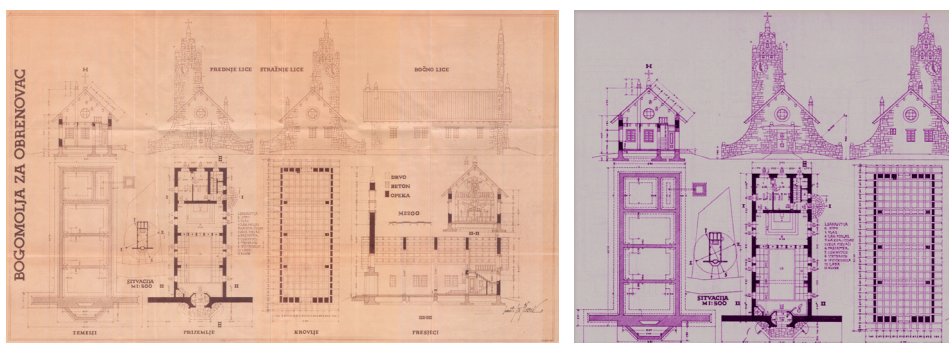
Projekat rimokatoličke crkve u Obrenovcu

Malo je poznato da je arhitekta Plečnik 1934. godine uradio projekat za rimokatoličku crkvu Presvetog Srca Isusovog u Obrenovcu, na molbu Andreja Tumpeja, župnika beogradske župe Sv. Ćirila i Metodija (Jovanović 2016c, 75), a do danas je ostalo nerazjašnjeno zašto ova crkva nije izgrađena. Ovo je jedan od retkih projekata koje je Plečnik uradio bez prethodnog upoznavanja sa ambijentom, što i sam pominje u pismima župniku, koja se čuvaju u Arhivu pomenute župe (Jovanović 2016c, 77).

Na osnovu sačuvanog projekta prepoznaje se crkva nevelikih dimenzija, sa apsidom, sakristijom i prostorijom za sveštenike. Zvonik je i u ovom slučaju zaseban deo celine i domira visinom u odnosu na gabarit crkve. Po morfološkim karakteristikama i stilizaciji tradicionalnih oblika na moderan način, podseća na Plečnikov manir iz tridesetih godina prošlog veka.



Sl. 7. Projekat za rimokatoličku crkvu u Obrenovcu
Izvor: Zoran M. Jovanović *Slovenski umetnici u Beogradu*, str. 76



Sl. 8. Projekti za rimokatoličku crkvu u Obrenovcu
Izvor: Katalog izložbe *Jože Plečnik*, str. 3

Konkurs za zgradu Državnog sekretarijata za poslove narodne odbrane – DSNO (danas Generalštab)

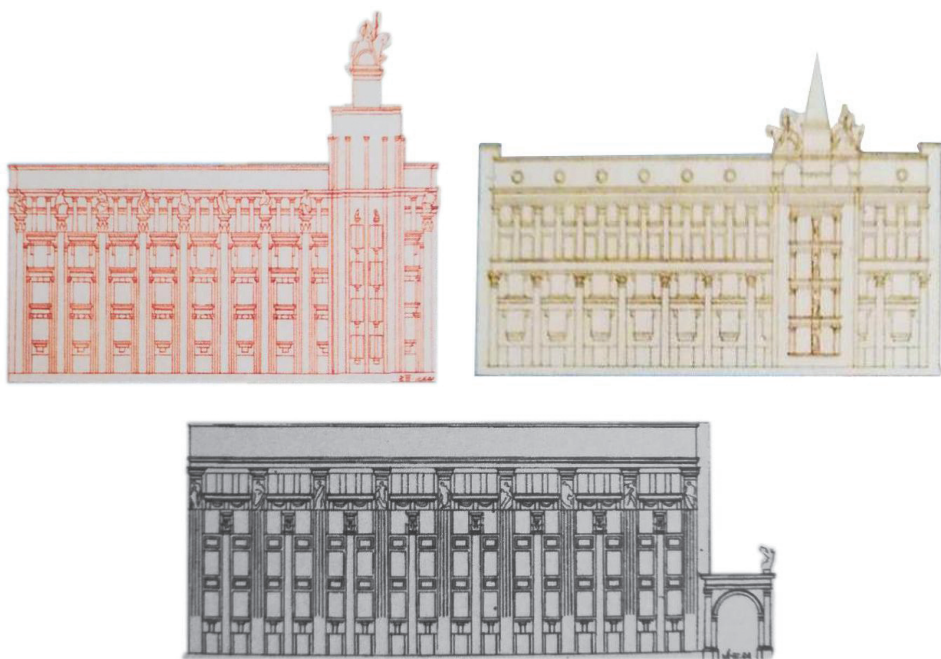
Jedno od značajnijih zabeleženih pojavljivanja Plečnikovog imena na konkursima za javne objekte u Beogradu bilo je na konkursu¹⁶ za zgradu Državnog sekretarijata za poslove narodne odbrane (dalje DSNO), raspisanom 1953. godine (Sponza 1998, 303–310; Matejić 2012, 167). Kako je i ranije vodio računa o mestu koje će objekat zauzimati nakon izgradnje, Plečnik je istupio sa rešenjem objekta

¹⁶ Godine 1953. raspisan je drugi konkurs. Prvi je održan šest godina ranije. Više detalja o konkursu videti u: Kovačević, Bojan. 2001. *Arhitektura zgrade Generalštaba: monografska studija dela Nikole Dobrovića*, Beograd: Novinsko-informativni centar „Vojska“.

i predlogom za urbanističko uređenje prostora na kome će graditi. Vodeći računa o nameni objekta, te potrebnoj funkcionalnosti, on u konkursnom rešenju predlaže dve zgrade, povezane u jedinstvenu celinu, do kojih se dolazi preko reprezentativnog trga, čime odstupa od uobičajenih uličnih proširenja (Sponza 1998, 305).

Primenom izrazito vertikalnih formi, Plečnik je objektu obezbedio neophodnu reprezentativnost. Nije bežao od asimetrije i dekorativnosti, već je smatrao da one daju objektima izražajnost, i zbog toga su ova dva motiva uvek prisutna na njegovim projektima. Prvom objektu iz celine DSNO izražajnost bi dale dve kule bogato dekorisane plastikom, a postavljene s obe strane Nemanjine ulice. Na drugom objektu je, da bi naglasio asimetriju, predvideo samo jednu kulu na sredini fasade koja gleda na Nemanjinu ulicu (Matejić 2012, 170).

Iako je Plečnik bio obeležen kao „učesnik van konkurencije“, prvo mesto i izvođenje je na konkursu za zgradu DSNO-a dobio projekat Nikole Dobrovića.



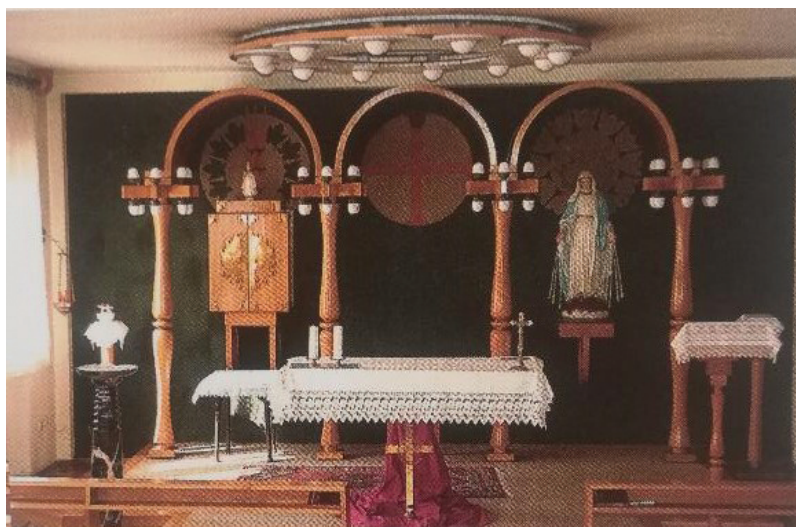
Sl. 9. Neizvedeni projekat zgrade DSNO

Izvor: Katalog izložbe *Jože Plečnik*, str. 3

Enterijer kapele Usmiljenki, sa oltarom u zgradi Karitasa beogradske Nadbiskupije

Godine 1956. Plečnik je osmislio projekat enterijera kapele sa drvenim oltarom za sestre Kćeri hrišćanske ljubavi Sv. Vinka Paulskog, odnosno – za usmiljenke (Jovanović 2016b, 79; Kocjan 2017, 1). Kapela se nalazi u zgradi Karitasa beogradske Nadbiskupije, u Višegradskoj ulici u Beogradu. Prvobitno je pripadala lekaru Ljubomiru Zdravkoviću, ali su je usmiljenke otkupile 1954. godine i preuredile za svoje potrebe (Jovanović 2016b, 79).

Pored Plečnika, angažovani su majstor Franc Koncilijs iz Kamnika za stolarske radove i Alojzije Pirnat iz Ljubljane za izradu tabernakla i krsta nad oltarom (Jovanović 2016b, 80).



Sl. 10. Oltar u kapeli Usmiljenki
Izvor: Zoran M. Jovanović *Slovenski umetnici u Beogradu*, str. 80

Pored navedenih dela, Plečnik je 1950. godine potpisao i nacrt oltarske menze za beogradsku rimokatoličku crkvu Sv. Petra Apostola, u Makedonskoj ulici, ali je ona postavljena tek 1960. godine, posle smrti arhitekta (Jovanović 2016a, 60), kao i idejno rešenje ispovedaonice za župnu crkvu Krista Kralja.¹⁷

Povodom obeležavanja 145 godina od rođenja i 60 godina od smrti ovog uglednog arhitekta, u decembru 2017. godine su u Ustanovi kulture „Parobrod“ i u crkvi Sv. Antuna u Beogradu održane svečana akademija i izložba pod nazivom: „Jože Plečnik, arhitekta,

¹⁷ Pogledati u Arhivu Nadbiskupije beogradske (kat. jedinica br. 267/1929).

Ljubljana – Prag – Beograd“. Govorilo se o Plečnikovim arhitektonskim ostvarenjima u ovim gradovima i istaknuta je njegova veza sa Beogradom kroz prikaz realizovanih i neizvedenih objekata.

Zaključak

Jože Plečnik, arhitekta, urbanista i profesor, bio je jedan od važnih kreatora arhitektonske kulture u prvoj polovini prošlog veka. Svojom umetnošću i projektantsko-pedagoškom aktivnošću otvorio je put za prihvatanje novih estetskih praksi na čitavom prostoru bivše jugoslovenske zajednice. Specifičan arhitektonski jezik, sa klasičnim, renesansnim i baroknim referencama, i način na koji je tretirao kontekst uobičajenih aktivnosti u gradu rezultirali su stvaranjem posebnih ideoloških toposa, koji su generatori određenog prostora i koji doprinose razmatranju istorijske pozadine, u istoj meri koliko i razmatranju psiholoških aspekata odnosa čoveka prema sopstvenoj tradiciji.

Kao svestrani umetnik, stvarao je mnogo toga, ali se najviše posvećivao sakralnom stvaralaštvu. Stoga je neophodno sagledavati Plečnikov rad u celini i sa različitih strana, kako bi se upotpunila analiza načina na koji je stvarao svoju umetnost.

Ovaj rad je rezultat pokušaja osvetljavanja Plečnikove veze sa Beogradom, uz kratku analizu arhitekture jedinog izvedenog objekta – crkve Sv. Antuna Padovanskog i pomen drugih manje poznatih angažovanja. Primećeno je da, bez obzira na to da li su u pitanju crkveni ili profani objekat, njegove radove karakteriše manir da građevine, osim što učestvuju u komunikaciji sa okolinom, nose izvesnu simboličnu poruku. Otuda brojne kombinacije simboličnih elemenata. Shodno činjenici da Plečnikov rad izaziva različito likovno i ikonografsko čitanje arhitekture, cilj ovog priloga je da se doprinese savremenim i budućim istraživanjima pomenutih objekata, ali i Plečnikove biografije u celini.

Literatura

- Alfirević, Đorđe. 2015. *Ekspresionizam u arhitekturi XX veka u Srbiji*. Doktorska disertacija. Beograd: Arhitektonski fakultet.
- Arhiv Nadbiskupije beogradske.*
- Bernik, Stane i Marjan Golobič. 1990. Slovene Architecture from Secession to Expressionism and Functionalism. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 17: 42–53.

- Damljanović, Tanja. 2005. Dva hrama za dve konfesije : traganje za moderno-vizantijskim. *Nasleđe* 6: 77-83.
- Deroko, Aleksandar. 1932. Prvi monumentalni hram u Beogradu. *Srpski književni glasnik* 36: 630-631.
- Dinulović, Radoje i Romana Bošković. 2010. Proširena scenografija: scenski dizajn od konvencionalnog pozorišta do savremenih umetničkih praksi. *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti* 17: str. 47-55.
- Glišić, Katarina. 2007. *Rimokatoličke crkve na teritoriji Beograda*. Magistarski rad. Beograd : Filozofski fakultet.
- Hrausky, Andrej, Koželj Janez i Damjan Prelovšek. 1998. *Plečnik v tujini : vodnik po arhitekturi*. Ljubljana : Dessa.
- Jovanović, Zoran M. 2016a. Nasleđe Jože Plečnika i njegovih sunarodnika na beogradskoj Zvezdari – u središtu župe Sv. Antuna. *Slovenački umetnici u Beogradu*. Ljubljana : Družina.
- Jovanović, Zoran M. 2016b. Kapela usmiljenki, o Plečniku i drugima „od slovenačkog roda“. *Slovenački umetnici u Beogradu*. Ljubljana : Družina.
- Jovanović, Zoran M. 2016c. Obrenovac, gradić u vidokrugu Beograda – mesto koje je trebalo da zrači vizijom Jože Plečnika. *Slovenački umetnici u Beogradu*. Ljubljana : Družina.
- Jože Plečnik, arhitekta : Ljubljana, Prag, Beograd* : katalog izložbe. (2017). Beograd : Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine : Nacionalni savet češke nacionalne manjine : Društvo Sava.
- Kadijević, Aleksandar. 2012. Ekspresionizam u beogradskoj arhitekturi (1918-1941). *Nasleđe* 13: 59-77.
- Krečić, Peter. 1990. Jože Plečnik and Art Deco. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 17: 26-35.
- Krečić, Peter. 1992. *Jože Plečnik*. Ljubljana : DZS.
- Krečić, Peter. 1993. *Plečnik : The Complete Works*. London : AD.
- Krečić, Peter. 1999. *Jože Plečnik. Moderni klasik*. Ljubljana : DZS.
- Krečić, Peter. 2005. Crkva Sv. Antuna Padovanskog u Beogradu – osena zaštite spomenika i smernice obnove. *Nasleđe* 6: 195-210.
- Kovačević, Bojan. 2001. *Arhitektura zgrade Generalštaba: monografska studija dela Nikole Dobrovića*, Beograd : Novinsko-informativni centar „Vojska“.
- Lovrenović, Ivan. 2012. *Jozo Džambo, Architectura perennis*. Dostupno na: <http://ivanlovrenovic.com/2012/07/jozo-dzambo-architectura-perennis/> (pristupljeno novembra 2018).
- Manević, Zoran. 1983. Plečnik u Beogradu. *Sveske Društva istoričara umetnosti* 14-15: 132-134.
- Manojlović Pintar, Olga. 2008. „Uprostoravanje ideologije: Spomenici Drugog svetskog rata i kreiranje kolektivnih identiteta“. U *Dijalog povjesničara/istoričara* 10/1, pr. I. Graovac, 287-307. Zagreb : Friedrich Neumann Stiftung.

- Matejić, Marko. 2012. Prilog proučavanju zgrade Generalštaba Nikole Dobrovića: koncept i iskustvo prostora. *Nasleđe* 13: 167–183.
- Medaković, Dejan. 1970. Principi i program Odbora za organizaciju umetničkih poslova Srbije i Jugoslovenstva iz 1913. Godine. *Zbornik Filozofskog fakulteta* 11/1: 671–682.
- Mušić, Marjan. 1970. Plečnik u Beogradu. *Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske* 6: 249–265.
- Mušić, Marjan. 1971. Plečnik u Beograd. *Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske* 7: 165–176.
- Mušić, Marjan. 1973. Plečnik u Beograd. *Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske* 9: 327–335.
- Petrić, Jelena and Martin Graham. 2008. „Heritage and Urban Regeneration: Lessons from Plecnik“. U *Chronocity: The Scale of Sustainable Change: Heritage Value and Future Opportunities and Challenges*, ed. Dimitra Babalis, 105–117. Firenze : Alinea Editrice.
- Prelovšek, Damjan. 1992. *Josef Plečnik 1872–1957 : Architectura Perennis*. Salzburg ; Wien : Residenz Verlag.
- Prelovšek, Damjan. 1999. *Plečnikova sakralna umetnost*. Koper : Ognjišče.
- Prelovšek, Damjan. 2000. Arhitekt Plečnik in sakralna umetnost. *Poligrafi (tematska številka „Religija in umetnost podobe“)* 19/20: 135–145.
- Prosen, Milan. 2014. *Ar deko u srpskoj arhitekturi*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet.
- Quek, Raymond, Darren Deane and Sarah Butler (eds). 2012. *Nationalism and Architecture*. Farnham : Ashgate: 101–105.
- Ristić, Snežana. 2014. Skriveno blago Beograda. *Oris* 88: 196.
- Sikošek, Majda. 2017. *Jože Plečnik – jedinstveni*. Dostupno na: <http://lepotaizivota.rs/joze-plecnik-jedinstveni/> (pristupljeno novembra 2018).
- Sponza, Ante. 1998. „Zapisnik o radu žirija užeg konkursa za idejne skice zgrade DSNO“. U Nikola Dobrović: eseji, projekti, kritike, izbor i uvodni tekstovi Miloš R Perović i Spasoje Krunic, 303–310. Beograd : Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu : Muzej nauke i tehnike, Muzej arhitekture.
- Strajnić, Kosta. 1920. *Plečnik*. Zagreb : Čelap i Popović.
- Strajnić, Kosta. 1927. Josip Plečnik 1872–1957. *Letopis Matice srpske* 312, sv. 2/3: 404–407.
- Tucić, Hajna. 2011. *Crkva svetog Antuna Padovanskog*. Beograd : Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda.
- Vasović-Mekina, Svetlana. 2007. *Gospodin, a ne drug*. Dostupno na: <http://www.politika.rs/scc/clanak/20503> (pristupljeno 8. 5. 2018).
- Vreme. 1932. Šezdesetogodišnjica najvećeg jugoslovenskog arhitekta. *Vreme*, 6p. 3633 (12. februar): 2.

Aleksandra Stamenković
Založniška hiša Klett
Beograd, Srbija
a_stamenkovic@ymail.com

PRISPEVEK JOŽETA PLEČNIKA K ARHITEKTURI BEOGRADA

Jože Plečnik pripada generaciji pomembnih slovenskih in jugoslovanskih arhitektov, katerih dela so pustila izrazit pečat na Dunaju, v Pragi, Ljubljani, pa tudi v Beogradu. Svojo umetniško pot je gradil na temeljih klasične arhitekture, v času deklariranja modernega gibanja v umetnosti. Iz spoja zgodovinskih in sodobnejših umetniških tokov je nastal specifičen umetniški izraz Jožeta Plečnika. Odklon od aktualnih tokov in čistih, a praznih površin predstavlja poskus posodabljanja graditeljske dediščine s primesmi edinstvenega umetniškega duha. Njegova dekorativna arhitektura je precej bogatejša in kompleksnejša od tistega, kar sporoča na prvi pogled, in komunicira tako z neposrednimi koristniki kot s tistimi, ki se z njo ukvarjajo prek znanstvenoraziskovalnih postopkov. Cilj pričujočega prispevka o Plečnikovem delu je poskus osvetlitve njegovega doprinosa k javnemu prostoru Beograda, ki ga reprezentativno odraža cerkev sv. Antona Padovanskega v Bregalnički ulici (občina Vračar).

Ključne besede: Jože Plečnik, Beograd, cerkev sv. Antona, rimskokatoliška cerkev v Obrenovcu, sakralna arhitektura, kapela Usmiljenki, DSNO

Aleksandra Stamenković
Klett Publishing House
Belgrade, Serbia
a_stamenkovic@ymail.com

JOŽE PLEČNIK'S CONTRIBUTION TO BELGRADE ARCHITECTURE

Jože Plečnik belongs to the generation of the prominent Slovenian and Yugoslav architects whose artistic style left a significant imprint on the architecture of Vienna, Prague, Ljubljana and Belgrade. At the time when modern art movements were rising, Plečnik was developing his style relying on classic architectural sources. Jože Plečnik's specific artistic expression was a result of the fusion between historical and contemporary art movements. His departure from the contemporary tendencies and plain and empty surfaces was an attempt to modernize architectural heritage using the elements of a distinct artistic spirit. His decorative architecture is considerably more diversified and complex than the first-glance

impression indicates. It communicates both with the users and with researchers. This study seeks to highlight Plečnik's contribution to the transformation of Belgrade's public space, embodied in the representative church of St. Anthony of Padua in Bregalnička Street in the Vračar Municipality.

Keywords: Jože Plečnik, Belgrade, St. Anthony's church, Roman Catholic church in Obrenovac, sacral architecture, Chapel of the Daughters of Charity, DSNO

Ivana Kronja

Visoka škola likovnih i
primenjenih umetnosti
strukovnih studija
Beograd, Srbija
i.kronja@yahoo.com.

DOI: <https://doi.org/10.18485/slovenika.2018.4.1.5>

UDK: 791.2(497.4)"199/..."

791.6(497.4)"199/..."

Pregledni rad

Neke autorske tendencije u savremenom slovenačkom filmu: nostalgija, kritika, angažman

Sažetak

Naučni ogled na temu „Neke autorske tendencije u savremenom slovenačkom filmu“ bavi se odabranim filmskim ostvarenjima iz recentne slovenačke filmske produkcije (od kraja 1990-ih do danas), uključujući dokumentarni i igrani film. Cilj rada je da istraži tematske, poetske i stilske tendencije u savremenom slovenačkom autorskom filmu, tj. u filmskoj umetnosti, koja se razvija i dostiže zavidan nivo profesionalizma u produkciji i filmskoj estetici danas. U pogledu tematike i stilistike, savremeni slovenački film odlikuje preispitivanje prošlosti i tranzicionih socijalnih tema, kojima se neretko pristupa u visoko estetizovanom autorskom / postmodernom ključu, ili pak kroz neomodernističku poetiku.

Ključne reči: slovenačka kinematografija, nostalgija, angažman, socijalni horor, filmski stil

Uvod

Nakon raspada SFRJ, jugoslovenska kinematografija segmentira se na nacionalne kinematografije nekadašnjih jugoslovenskih republika, koje se razvijaju u skladu sa ekonomskim, političkim i kulturnim prilikama novonastalih zemalja. Kao samostalna država od 1991. i članica Evropske Unije od 2004, Slovenija je već tokom prve polovine devedesetih godina prošlog veka, budući da je izbegla dugotrajan rat na svojoj teritoriji i ozbiljne međunacionalne konflikte,

uspostavila filmske institucije srodne onima u severnoevropskim demokratijama – ističe Jurica Pavičić (Pavičić 2011, 31). Godine 1994. formira se Filmski sklad Republike Slovenije, kao javni fond koji preuzima svu imovinu producenatske kuće *Vesna film*, a finansira se iz budžeta, dok se nacionalni filmski studio *Viba film*, nakon izvesne pause, obnavlja kao tehnička baza (Pavičić 2011, 31). „U skladu s pomalo etatističkim karakterom slovenske tranzicije u kojoj je postojala određena rezerva spram nagle privatizacije i liberalizacije, kinematografija je ipak ostala u velikoj mjeri pod kontrolom države.“ (Pavičić 2011, 32).

Slovenačka kinematografija danas ostvaruje visoke standarde u drami, filmskoj fotografiji, u društvenoj angažovanosti i u prenošenju kulturnih i prirodnih specifičnosti svoga podneblja. Istorija ove kinematografije uključuje značajne pionire: dr Karela Grosmana, Veličana Beštera, Metoda i Milku Bađuru, te međuratne režisere Ferda Delaka, Janka Ravnika, Marija Foerster i filmskog autora i publicistu Bratka Krefta,¹ kao i noseće ličnosti jugoslovenskog revolucionarnog i autorskog filma: Franca Štiglica, Matjaža Klopčiča, Boštjana Hladnika, Joža Pogačnika, Karpa Godinu, ali i ne manje značajne, izuzetne glumačke ličnosti, kao što su Ita Rina, Milena Zupančič, Sava Severova, Polde Bibič, Radko Polič i mnogi drugi. Kako ističe Sergij Grmek Germani, važne smernice u slovenačkim filmovima tokom devedesetih godina bile su u velikoj meri povezane sa starijim karakteristikama ove kinematografije: „I slovenački film može da se razvija i menja samo ako shvata tradiciju i na nju se nadovezuje, što može da mu omogućava individualizaciju i u međunarodnom kontekstu. A to ne znači traženje nečega čisto slovenačkog u filmu, a još manje zanemarivanje onoga što se u prošlosti dogradilo kao jugoslovenski film“ (Germani 2002, 5).

U pogledu tematike i stilistike, savremeni slovenački film odlikuje preispitivanje prošlosti i tranzicionih socijalnih tema, kojima se neretko pristupa u visoko estetizovanom autorskom ključu – postmodernističkom ili neomodernističkom. Najsavremenija ostvarenja Martina Turka, Marka Naberšnika, Borisa Jurjaševića i drugih svedoče o društvenim promenama izazvanim neoliberalnim kapitalističkim poretom i psihologijom masovnog potrošačkog društva, te o uticaju politike i ekonomije na život običnih ljudi. Socijalni / istorijski dokumentarizam jakog autorskog i ekološkog pečata prisutan je u delima Metoda Peveca, Mihe Čelara, Bojana Laboviča, Matja-

¹ Videti poglavlje o Sloveniji u knjizi dr Dejana Kosanovića *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji, 1918-1941.*, str. 110-114.

ža Ivanišina, Borisa Petkovića itd. Ipak, važno je istaći da filmovi o mladima i porodične drame bez naglašenog društvenog konflikta, sa pre svega akcentovanim kulturološkim vrednostima i vrednostima prirodne sredine prekrasnog slovenačkog podneblja, predstavljaju dobar deo ove kinematografije, njenu „mejnstrim“ karakteristiku. Iako manjinska, kao stabilna linija u okviru poetike slovenačkog filma izdvaja se i tendencija art-filma, koji kombinuje igrani i eksperimentalni film, video-art, te utiče na savremenog plesnog teatra (Rudi Urban, Vlado Škafar, Branko Potočan, Saša Podgorček).

Kontekst efekata neoliberalizacije slovenačkog društva pokazuje se kao veoma važan za slovenačku kinematografiju, generišući najveći broj tema u njenoj novijoj produkciji, od kraja 1990-ih do danas. *Prosvećene demokratske tendencije*, kao trajna odlika slovenačke kulture, stila života i sistema vrednosti u posleratnom periodu, sada se sudaraju sa onim posledicama svetskog neoliberalizma koje udaraju u samu njihovu srž: sa krajem socijalne države i zaoštavanjem klasnih razlika, sa poništavanjem specifičnosti i bogatstva lokalnih kultura i običaja, te sa duboko nepravednim prekarijatskim konceptom prava na rad.

Kao simptom ovog sudara pojavljuju se i raznoliki koncepti angažmana u slovenačkom filmu. Angažovanost slovenačkih autora i autorki nastavlja razradu pitanja demokratizacije i individualizma, koji stoje nasuprot tradicionalizmu i političkom autoritarizmu u ovim aktuelnim, promenjenim uslovima – u dobu pada socijalizma i uvođenja prekarijatske eksploatacije. Kritički autorski film u Sloveniji danas najpre polazi od stanovišta da je filmski medij važno i uticajno sredstvo društvene komunikacije. Nudeći oštro preispitivanje birokratske i klasne prirode društvenih odnosa, sa učestalim fokusom na problemima elitizma i kulturne diskriminacije „drugih“ unutar sopstvenog društva, uključujući u nekim slučajevima i temu rodne ravnopravnosti, *savremeni slovenački autorski film* pokazao se kao izraz i nosilac težnji ka bogatijem nacionalnom kulturnom integritetu i humanijem društvu.

Motiv „jugonostalgije“, kao „osećanje tuge i žaljenja koje se javlja kod osoba otrgnutih od zavičaja“ (Poro 1990, 429), pokazuje se, sasvim prirodno, kao sastavni deo umetničkih uopšte, pa tako i filmskih stremljenja u zemljama koje nose manju ili veću traumu raspada SFR Jugoslavije. „Emocionalne i estetičke konotacije nostalgичnog osećanja snažno su nadahnule čitavu jednu struju u umetničkom stvaranju koja je dostigla vrhunac sa romantizmom“ (Poro 1990, 429). U savremenoj književnosti i filmu, motiv nostal-

gije povezan je, pak, sa ideološkom i političkom kritikom ratovima izazvanih migracija, raspada država i kulturnih prostora, a može se javiti i u vidu svojevrsnog eskapizma. Ljiljana Šop predlaže kritičko prevrednovanje nostalgije u odnosu na tradicionalno shvatanje ovog pojma:

„(...) Odavno je jasno da je nostalgija u modernim vremenima mnogo širi pojam pod kojim se uglavnom podrazumeva vremenska a ne prostorna čežnja, te da fluidnost nostalgije obuhvata čitav spektar pojmova, simbola, predmeta, zvukova, mirisa, ukusa koji najavljuju mogućnost nostalgичnog osećanja kakvo može, ali sve češće i ne mora da ima vezu sa rodnom grudom kao takvom. Pojam nostalgije se, po mom osećanju, ne samo pomerio nego u mnogo čemu i sasvim izmestio iz svog prvobitnog značenja, označavajući čežnju za različitim periodima, mestima, duhovnim ili materijalnim činionicima odživljene prošlosti koja je, po sudu nostalgичara, bila intenzivnija, lepša, bolja, srećnija, sadržajnija, ili barem podnošljivija od sadašnjosti. A verovatno nije bila, samo što je tada nostalgичar bio mlađi, neiskusniji, naivniji i neviniji, snažniji i energičniji, te sada više čezne za sobom nekadašnjim nego za konkretnim vremenom (istorijskim i društvenim) i prostorom u kojem se život za kojim žali i čezne odvijao. Nostalgija je potreba za zaustavljanjem vremena, stoga je može osećati i mlad čovek koji živi u mestu gde je rođen, već samo stoga što se minimalni prostor iz najranijih sećanja prebrzo promenio (park za igru ume da osvane kao bezbojni stambeni blok u kojem nikoga ne poznajete). (...) Nostalgiju izaziva svaki pad u stvarnost, ali je ne leći ni jedan izmaštani raj“ (Šop 2010, 217–219).

Nostalgija ka prošlosti, uključujući tu kako istorijsku i građansku prošlost pre epohe komunizma, koja se ponovo otkriva u bivšim socijalističkim zemljama, tako i jugoslovensko socijalističko društveno i kulturno nasleđe, u okviru slovenačke kinematografije zauzima specifično mesto. Čini se da slovenački autori i autorke, osim klasične nostalgije, koja pre svega sadrži kulturalno određenje, danas nastoje da uspostave trezven i kritički odnos prema (jugo)nostalgiji kao kulturološkoj, društveno-političkoj i filozofskoj kategoriji.

U daljem tekstu izdvojicećemo nekoliko karakterističnih primera artikulacije autorskih rukopisa u savremenom slovenačkom filmu, koja se kreće od kulture sećanja i nostalgije do društvenog i rodno angažmana i kritike nostalgije, a za koje verujemo da izvanredno reprezentuju kako deo estetičkih tendencija unutar ove kinematografije, tako i društvene odgovore na ova važna i kompleksna pitanja.

Nostalgija i grad: *Ljubljana je voljena* (2005)

Kao paradigma klasične nostalgije mogu se uzeti filmovi u kojima je grad, sa smenom epoha i bogatom istorijom kulture, glavna „ličnost“ filmske pripovesti. Nad gradom se smenjuju i prolaze manje ili više mračne vladavine, ratovi, promene načina života i vrednosnog poretka, ali on ipak čuva svoju unutrašnju bit. Arhitektura i struktura urbane naseobine, zajedno sa istorijskim i emotivnim sećanjem stanovništva, jesu i ostaju njegova suština, *duša grada*. Izuzetan primer ovakvog pristupa nostalgiji na filmu predstavlja testamenterno delo majstora filmske režije Matjaža Klopčiča (1934–2007) – *Ljubljana je voljena* (*Ljubljana je ljubljena*, 2005²). Prema rečima Andreja Špraha, „Matjaž Klopčič se u *Ljubljani* iznova vraća pitanjima prolaznosti, koja su u njegovom velikom opusu uvek predstavljala jednu od temeljnih preokupacija.“ (Šprah 2012, 194). Preuzimajući naslov drugog od svoja dva jedina kratka igrana filma, *Ljubljana je ljubljena* iz 1965, u kome se dvoje mladih traže i nalaze u ljubljanskim parkovima Tivoli i Rožnik, Klopčič sažima glavne teme i prostore svog opusa – društvena ograničenja, ljubav i težnju ka slobodi. Lično i subjektivno viđenje kolektivne istorije Drugog svetskog rata zadobija ovde kako lokalni kolorit tako i značajnu simboličku ravan opšteg usuda junakâ i njihovog rodnog grada, zatečenih u datim istorijskim okolnostima.

Celovečernji film *Ljubljana je voljena* stupa u dijalog sa Klopčičevim antologijskim igranim delom *Sedmina* (1969), posvećenom mladosti, ratu i revoluciji. *Sedmina* koristi fragmentarnu dramaturgiju i skokovite rezove u priči o dvoje maturanata, čiju mladost rat i italijanska okupacija pretvaraju u surovo odrastanje. U sižeju *Ljubljan*e nalazi se zaplet sličan ovom: mladić Oton, svojevrсни alter ego samog Klopčiča i glavni narator priče, u okupiranoj Ljubljani prilazi ilegalcima, dok mu je otac u zatvoru. Međutim, *Ljubljana je voljena* ne odiše onim istim revolucionarnim duhom kakav je bio prisutan u *Sedmini*. U formalnom smislu, ovo je film klasičnije naracije, više umirenih emocija i setne nostalgije, koji burna zbivanja sagledava na mnogo opštijem fonu ukupnog života.

Ljubljana je voljena predstavlja portret i hroniku jednog grada, koji prolazi kroz mnoga iskušenja u predratnom, ratnom i poratnom razdoblju Drugog svetskog rata. Zbivanje započinje prologom iz 1934, kada je u Marselju ubijen jugoslovenski kralj Aleksandar I Karađorđević. Poetski intonirani likovi beskućnika dobrog srca, že-

² Ukoliko nije drugačije naznačeno, Republika Slovenija je osnovna zemlja produkcije filma koji se navodi. U zagradi se navodi originalni naslov filma.

ne sa drvenim kolicima i muškarca u kaputu, koga tumači Polde Bi-bič, stalni glumac ovog reditelja, sublimiraju mudrost starosedelaca i bogatu istoriju slovenačke prestonice. Duša grada oslikana je kroz sudbinu jedne obične porodice koja podnosi ratna stradanja. To je porodica mladog Otona, čiji su otac i majka žrtve okupacije, a čiji prijatelj biva uhapšen i ubijen u potresnoj sceni streljanja u zatvorskom dvorištu.

Matjaž Klopčič je u svojim delima ovaplotio niz snažnih ženskih likova, mahom ruralnih junakinja koje poseduju ogromnu vitalnost, ljubavnu strast i želju za životom, ali zbog provincijske inercije i društvenih pravila zapadaju u dekadenciju i, nakon uzleta u slobodu, završavaju tragično (među njima su svakako antologijske uloge Milene Zupančič u *Cveću u jesen* (1973), *Udovištvu Karoline Žašler* (1976), i dr. Upravo kroz ove junakinje Klopčič u svom testamentarnom delu slika i karakter i usud „voljene Ljubljane“. Plavokosa Marijana, u tumačenju zanosne Ive Krajnc, oličenje je nevinosti i volje za životom. Njeno ime, koje aludira na francusku Marijanu, alegorijski simbol slobode i pobede francuskog naroda, daje osnovnu simboliku filmu: u liku zavedene i pokorene nevine devojke ogleda se gubitak slobodnog i srećnog života u okupiranom gradu. Ona se iskreno predaje svojoj, kako sama kaže, „zabranjenoj ljubavi“ sa italijanskim generalom-okupatorom. Na kraju, ona u toj vezi doživljava jedno suštinsko izdajstvo, odnosno susret sa banalnom realnošću podređenosti, koji čini kraj njenih devojačkih snova. Marijana se sveti svome ljubavniku i dobrovoljno pristaje na tragične posledice svoga čina.

Karakteristična za pad okupirane Ljubljane jeste i figura igračice i pevačice Anite – kurtizane u pozorišno ocrtanom lokalnom kabareu – koju igra izvanredna Nataša Barbara Gračner, diva Klopčičevih poznih ostvarenja. Ova muza italijanskih vojnika i zapovednika, ali i domaćih mladića, u svojoj ličnosti spaja umetnost, hrabrost, drskost i vitalitet sa elegijom usamljene „gospodarice noći“. Kao takva, ona predstavlja drugo lice i upečatljiv pandan liku mile i grešne Marijane, koju njen iskusni ljubavnik Italijan naziva „čudom, čudom u Ljubljani“. Prateći ženski lik je i Sonja, čiji je verenik mobilisan, a koja pokušava da prekine aferu sa starijim lokalnim rediteljem, kažnjavajući se hodom na kolenima oko spomenika, sve dok joj iz rana na nogama ne poteče krv. Slobodna, poročna ljubav kod ovih junakinja predstavlja izraz tragične težnje da prevaziđu okove njihovog ratom ometenog života. Sa zrelošću starog čoveka, kod koga strasti mladosti poprimaju duboko osećajni okvir sećanja i nostal-

gije, Klopčič majstorski režira poetske scene, u kojima od glavnih junakinja – nesrećnih zavodnica – pravi vizuelne simbole, alegorije samog grada. Ako je Marijana nosilac submisivnosti i romantičnog predavanja sudbini, pevačica i kurtizana Anita je svojevrsna avantgardna figura, koja donosi modernu ikonoklastičnost i pobunu. U slikarski komponovanim kadrovima sfumata i jakih kolora, sa uticajem slikarstva baroka i romantizma, prizori često dostižu neočekivanu klasičnu lepotu, potcrtavajući ljupkost junakinja, njihove duge kose i obnaženog tela (direktor fotografije je čuveni Tomislav Pinter, koji je snimio više Klopčičevih filmova). Ovo delo odlikuje izuzetan klasičan stil pripovedanja sa bogatim vizuelnim rafinmanom i stilizacijom prizora, sa naglašenim osećanjem za arhitekturu grada. Klopčič u *Ljubljani* ispoljava nepogrešivi osećaj za istorijsku epiku, koja se duboko prožima sa osećajnom melodramom. Nostalglični ton potvrđuje višestruka posveta filma – stogodišnjici slovenačke kinematografije, šezdesetogodišnjici oslobođenja Ljubljane, te uspomeni na slovenačkog pisca i političara Rudija Šeliga (1935–2004).

„Balkan“ kao tema u slovenačkom filmu: *Kajmak i marmelada* (2003) i *Južnjaci napolje* (2013)

Balkanski, odnosno bivšejugoslovenski sukobi i ratovi na kraju 20. veka još jednom su u brutalnom vidu iskazali postkolonijalne i istorijske tenzije ovog prostora. Politike identiteta, netolerancija i kriza multikulturalizma u današnjem svetu već dugo predstavljaju problem i na Balkanu, među čije zemlje se ubrajaju i sve bivše jugoslovenske republike i pokrajine (Slovenija se smatra zemljom na obodu Balkana, „najzapadnijom“ od svih južnoslovenskih država). Ideju „balkanizacije“, kao nečega „plemenskog, zaostalog, primitivnog i varvarskog“ (Todorova 1999, 15) artikulišu i teoretičari globalnog ekrana i hiperfilma – Lipovecki i Seroa: „(...) Na međunarodnom nivou, etnički i etnonacionalistički sukobi raspiruju se do jednog potpuno novog stepena. Trijumf neoliberalne globalizacije, povlačenje države i nestanak komunističkog carstva doneli su sa sobom umnožavanje nacionalnih cepanja, jedan uspon identitetskih, religioznih i terorističkih fanatizama, nove genocide i nove civilne ratove, totalitarne tribalizme koji naveliko i naširoko krše principe ljudskih prava. Vraćanje na etnoreligiozne identitete je otvorilo put za **balkanizaciju konflikata**³ (...). Posle obećanja srećnih demokratija koja su se pojavila u rasparčavanju Sovjetskog Saveza, došle su

³ Istakla I. K.

krvave anarhije nacionalnog identiteta, ratovi za redefinisane granice, (...) gde su se međusobno ubijali, na ruinama stare Jugoslavije, Srbi, Bosanci i Hrvati“ (Lipovecki, Seroa 2013, 220).

Sa druge strane, stereotipi o Balkanu podrazumevaju i niz pozitivnih i željenih predstava o egzotičnom, orijentalnom, prisnom i duboko ljudskom. Pitajući se da li su zemlje Balkana ikada funkcionisale kao jasno definisan kulturni prostor, istaknuta istoričarka balkanskog filma Dina Jordanova ističe da svako bliže ispitivanje njegovih kulturnih i umetničkih sadržaja otkriva jednu „neverovatnu tematsku i stilsku utemeljenost. Naročito filmska umetnost svedoči o njegovom specifičnom umetničkom senzibilitetu, koji verovatno dolazi od zajedničkog istorijskog iskustva i socio-kulturnog okvira“ (Jordanova 2006, 1). Ona, međutim, ističe kao problem činjenicu da balkanski film devedesetih godina nekritično prihvata evropocentričnu konstrukciju Balkana, čime se održava „paradoksalno pozicioniranje Balkana kao geografski priznatog dela Evrope, ali idejno isključenog iz evropskog kulturnog prostora“ (Jordanova 2001, 56). Kao odgovor na ovu tendenciju, autentična kultura, muzika i duhovno nasleđe balkanskih naroda danas, u postkonfliktnom periodu, postaju značajan predmet savremenih studija kulture i umetnosti, te ravnopravni deo globalne popularne kulture.

„Balkan“ kao tema u jugoslovenskom, postjugoslovenskom i sveskom filmu, koju su pored ostalih proslavili i (eks)jugoslovenski reditelji Emir Kusturica i Milče Mančevski, kreće se od istorijskog epa ili epske fantastike, preko političke kritike / satire i porodično-političke drame, do vitalističke i snolike komedije i farse. Nevena Daković shvata Balkan kao slike-i-tekst-o-naciji i kao čitav filmski žanr, „žanr umetnosti, medija i kulture“ (Daković 2008, 11). „Balkan postaje vidljiv zahvaljujući bavljenju regionalnim temama socijalnih promena, kriza, upisa identiteta problematizovanih u evropskom kontekstu. U tom trenutku istorija balkanskog filma (...) postaje dominantno određena funkcionalnom vezom sa nacionalno-socijalnim i istorijskim formacijama i zbivanjima“ (Daković 2008, 17).

S tim u skladu, savremene socijalne drame o doseljenicima s juga, po pravilu iz BiH, povezuju realistični dramski narativ sa analizom problema i kritičnih tačaka koje otežavaju koheziju slovenačkog društva. Radi se, dakako, o filmskim narativima, koji zapravo svedoče o otvorenosti slovenačke kulture za razumevanje i prihvatanje društvenih protivrečnosti i različitosti, na šta ukazuje preispitivanje teme netolerancije u ovim filmovima.

Ove, za datu kinematografiju veoma vitalne i učestale drame, u istoriji slovenačkog filma imaju najmanje dva važna prethodnika do dvehiljaditih godina: *Istim putem se ne vraćaj* (*Po isti poti se ne vraćaj*, c/b, SFRJ 1965),⁴ Joža Babića (1917–1996), po scenariju Branka Pleše, i *Autsajder* (*Outsider*, 1997), scenariste i režisera Andreja Košaka. Babićev opori, naturalistički realizam drame o stanovnicima sa sela iz siromašne Bosne i Hercegovine, koji usled socijalne bede odlaze na rad u Sloveniju, u užasnim uslovima, jedan je od prvih jugoslovenskih filmova koji se dotakao tabu teme međuetničkih odnosa i netrpeljivosti u poratnoj Jugoslaviji. U filmu se ističe sugestivna gluma veoma moralnog junaka-nadničara, u tumačenju proslavljenog jugoslovenskog i srpskog glumca, kasnije i režisera, Ljubiše Samardžića (1936–2017).

Košakov *Autsajder*, izuzetno uspešan kod publike i lepo prihvaćen kod kritike, pomera ovaj društveni problem u dubinu, ka složenosti odrastanja i krize identiteta, te „kroz prizmu arhetipskog konflikta pojedinca i društva, intimnosti i javnosti, mladalačkog buntovništva i malograđanskog konformizma, ubedljivo rekonstruiše jedno sasvim određeno vreme“ (Trušnovec 2002, 13). Likovi i priča o ljubavi između mladića iz Bosne i devojke iz Slovenije, koji sticajem okolnosti pohađaju isti razred u srednjoj školi u godini Titove smrti, vođeni su veoma znalački i žanrovski uverljivo, sa autentičnim saosećanjem sa problemima mladih i sa duboko humanom kritikom represije unutar porodice i škole prema dobroćudnom mladiću, neshvaćenom od strane oca (Zijah Sokolović), rigidnog vojnog lica jugoslovenske armije, sa duboko birokratizovanom svešću, kao i prema svoj emotivno zapostavljenoj mladeži. Devojka je, međutim, usled malograđanskog „elitizma“ roditelja prisiljena da napusti mladog Bosanca. U glavnoj ulozi Seada briljira neposredni i duboko osećajni Davor Janjić, praćen čvrstom igrom Uroša Potočnika kao sadruga-pankera i Nine Ivanič kao građanski odgojene Metke. Nesvakidašnji kraj filma povezuje simboličnu kritiku autoritarizma i hrišćanski humanizam: dok sirene označavaju smrt predsednika Jugoslavije Josipa Broza Tita i „zamrzavaju“ sve aktivnosti i pokrete osoblja bolnice i ukupnog stanovništva, mlada Slovenka beži iz bolnice sa zakazanog abortusa i trči niz prazne ulice, ka slobodi. Njen verenik Sead izvršio je samoubistvo, ali dete njihove ljubavi preživljava, uprkos svim klasnim preprekama i kulturnom šovinizmu.

⁴ Restaurirana verzija ovog filma prikazana je na otvaranju *Dana slovenačkog filma* u Beogradu 2017. Videti: <https://www.danislovenackogfilma.org/>

Balkan kao tema i „kulturna drugost“ manje razvijenih sredina unutar Balkana i druge Jugoslavije pokazuje se za slovenački film kao vitalna građa za iskazivanje kritičkog senzibiliteta spram društvene i klasne krutosti, i potencijalnog kulturnog rasizma i fašizma. Neodoljivi doprinos ovoj tematici dao je svestrani muzičar, komičar i reditelj Branko Đurić Đuro, nekadašnji član kultne sarajevske dramske grupe „Top lista nadrealista“, u svojoj nadahnutoj melodramskoj komediji *Kajmak i marmelada* (*Kajmak in marmelada*, 2003), koja se bavi vezom dvoje odraslih ljudi, Bosanca Bože (Branko Đurić Đuro) i Slovenke Špele (Tanja Ribič). Ovo dvoje glumaca su bračni par i u realnom životu. Dva nacionalna jela koja se tradicionalno spravlja u kućnoj radinosti, nespojivo drugačijeg „karaktera“ i ukusa, dala su duhoviti naslov ovom ostvarenju. Izvanredna stilizacija situacija i ponašanja glavnog junaka uključuje i vožnju biciklom, koji pak figurira kao njegov lični znak jedne putujuće i „neobavezne“, u suštini nesigurne egzistencije, a na koji se Božo oslanja kao Šarlo skitnica na svoj štap. Božo gubi i bicikl, koji mu ukradu, ostajući tako prepušten „na milost i nemilost“ uličnom imigrantskom opstanku. Tatijevska komika i pantomima, te detinja naivnost junaka, izdvajaju Đurića – alijas Božu – kao mitsku figuru nesnađenog, toplog Balkanca, zarobljenog u tragičnim / tragikomičnim uslovima sopstvene egzistencije.

Koristeći sigurni okvir komične melodrame, Đurić neodoljivo postavlja osnovni dramski sukob u okvir kulturološke „drugosti“ bosanskog i slovenačkog senzibiliteta, ističući pritom razliku u zrelosti između uspavanog i nezaposlenog šarmantnog deteta-u-telu-muškarca i njegove odsečne i rešene supruge, koja želi potomstvo. Kako bi udovoljio ženi koju voli, te ponovo zadobio njenu naklonost, Božo se upušta u jedinu socijalnu mrežu koja mu je dostupna: u mutne muške poslove sa južnjačkom, „zemljačkom“ emigracijom, na čelu sa Goranom (Dragan Bjelogrić). Dati poslovi uključuju kriminal i reketiranje praćeno tučom, koje se, obrtom sudbine, događa upravo u „finom“ domaćem restoranu, u koji je Špela izašla sa svojom porodicom i prijateljima. Junak Božo biva ranjen i tako spašava čast, ali ne i zdravlje. Na kraju filma, nakon optimistične scene u kojoj Špela i Božo zajedno izvode dete u park, priča se ipak završava u neizbežnosti razmimoilaženja dva sveta: sveta „evropske beline“ slovenačke kulture i visokog standarda i sveta „Balkanaca“, došljaka, izloženih diskretnoj, ali hroničnoj i uhodanoj diskriminaciji. Oni ostaju izolovani u sopstvenim obrascima mačo-kulture, sive ekonomije i nesreće u neuklopljenosti u društvo. Neodoljivi duh čežnje

za porodičnom srećom, koja je kako ometena tako i isprepletena sa individualnim razvojem junaka / junakinje, a kakav je dosegao Đurić u ovom sjajnom ostvarenju, na najbolji način je ponovo pronađen u lucidnoj, scenaristički i žanrovski briljantnoj, komičnoj porodičnoj drami iz ženskog ugla Barbare Zemljič – *Panika* (2013).

Inspirisan netrpeljivim uličnim grafitom sadržaja „Čefurji Raus!“, što znači „Južnjaci, napolje!“, istoimeni roman Gorana Vojnovića iz 2008. godine poslužio je mladom piscu kao predložak za sopstveni dugometražni igrani film istog naslova, u kome potpisuje scenario i režiju. Roman *Čefurji Raus!* nagrađen je 2009. godine prestižnim nagradama *Prešernovog sklada* i časopisa *Delo* za najbolji roman protekle godine. Sa velikim uspehom izvodi se i kao monokomedija u teatru. Goran Vojnović je do sada autor tri uspešna romana, među kojima su i *Jugoslavija, moja dežela* (*Jugoslavija, moja zemlja*⁵) iz 2012, koja se takođe igra i u pozorištu, i *Figa* (*Šipak*) iz 2016. Uspeh i popularnost Vojnovićevih književnih dela pokazuje veliku aktuelnost osetljivih tema raspada Jugoslavije i međunacionalnih socijalnih netrpeljivosti, ali i veštinu autora da date teme obradi sa optimizmom i humorom, te razobliči predrasude koje oštećuju život ljudi. Na sličnu temu je ovaj autor napisao i režirao kratki film *Fužine zakon* (2002).

Film *Južnjaci, napolje!* snimljen je 2013. godine. Radi se o omladinskoj socijalnoj drami, koja prati mladog junaka Marka (Benjamin Krnetić), koji, kao i u romanu, pred gledaoce iznosi svoj unutarnji monolog. Marko i njegovi drugovi i drugarice odrastaju u situaciji prigušenih socijalnih tenzija između „došljaka“ u Sloveniju nakon raspada SFRJ, koji su poreklom iz Bosne, i domaćeg stanovništva koje ih ne prihvata u potpunosti. Daleko moderniji u izboru teme i režijskom postupku, koji je pod uticajem kulture mladalačke pobune i muzičkog videa, ovaj film je bitno drukčiji od Vojnovićeve prilično klasične ratne melodrame *Piran – Pirano* (2010),⁶ koja grupu junaka iz Pirana prati tokom istorije 20. veka, uključujući potresna zbivanja u Drugom svetskom ratu.

Mladalačka uzbuđenja i nade mladića i devojaka iz ljubljanskog predgrađa Fužine obeležena su tako teretom prošlosti i ratnih i političkih trauma, te osećanjem obeleženosti i izopštenosti iz društva.

⁵ Kod naziva romana u zagradi je naveden prevod naslova na srpski jezik.

⁶ Kao jedinstvena lokacija sa bogatom istorijom i arhitekturom, primorski gradić Piran bio je mnogo puta mesto radnje i područje snimanja atraktivnih slovenačkih filmova i koprodukcija. Videti detaljnije u: Širca Majda *Piran v filmu: koprodukcijski časi Slovenije*. Obalne galerije, Piran, 2014.

Omladina oseća otpor prema tome da pripada implicitno inferiornoj kulturnoj manjini u bogatijoj Sloveniji. Deo mladića živi u disfunkcionalnim porodicama, sa odsutnim ili pijanim očevima i nesretnim majkama, čiju brigu i žrtvu odbacuju. Kompleks niže vrednosti meša se kod naših junaka sa nabojem erotskih želja i agresije, te se iskazuje u ritualima alternativnog i izgređničkog ponašanja i grubog dobacivanja devojkama. Njihovi nestašluci prerašće i u sukob sa policijom, koja ih nakon incidenta u autobusu privodi na brutalno noćno saslušanje.

Film je režiran u čvrstom i oporom realističnom stilu, što je ne tipično za slovenački filmski izraz, koji po pravilu naginje melodrami i vizuelnoj simbolici. Vojnović gradi izvestan otklon od realizma kroz elemente komedije i satire, te kroz izmaštane scene priviđenja, ali prevashodno ostaje veran socijalnoj uverljivosti i dokumentarizmu. Ističe se iskusan glumački ansambl sa prostora bivše Jugoslavije – od Emira Hadžihafisbegovića, Meta Jovanovskog, Mustafe Nadarevića i Jerneja Šugmana do Medihe Musliović, Vesne Trivalić i Polone Juh, kao i sveža i prirodna igra mladih glumaca i naturščika.

Uvodna scena porodične slave je naročito prisno i realistično dočarana, sa osećajem za modernu etnologiju i običaje srpske i makedonske manjine u Sloveniji. Uz prepoznatljivu muziku i ishranu, data je i ikonografija tipičnog stana pripadnika srednjeg sloja u bivšoj Jugoslaviji. Komšija Slovenac još na početku filma odbija da uđe na Slavu, čime se ukazuje na već prisutna razdvajanja i buduće tenzije. Dijalozi junaka koji potiču iz istog naroda i porodica često se odvijaju dvojezično – na slovenačkom i srpsko-hrvatsko-bošnjačkom, što podvlači njihovu duševnu i kulturnu podvojenost.

Scena utakmice nadalje ukazuje na uporedne procese razdvojenosti i, sa druge strane, mogućeg uklapanja „stranaca“ u slovenačko društvo, sa svađama između mladih igrača, koje u podtekstu imaju etničko ponižavanje i napetost. Sledi scena sa policijom, u kojoj mladići, nakon davanja svojih srpskih i bošnjačkih imena, stupaju u uzajamne provokacije sa policajcima, da bi potom bili ubačeni u tzv. maricu. Reakcija policije može se tumačiti kao ukupni stav društva u kome se odvija radnja – ona sadrži pomešanu brigu i omalovažavanje. Policija momke malo zaplaši, ali ih izbaci u šumi i pusti ih da idu kući. Ove duge grupne scene date su kao inicijalne socijalne situacije, iz kojih se kasnije grana ulično „gluvarenje“ omladine ispred „bloka“, koje se kreće ka sumnjivom ponašanju, a koje je prikazano u drugom delu filma. Izživljavanje u ludoj vožnji kolima, uz „narodnjake“ koji nerviraju prolaznike, deo je zabave mladića kojom

stiču kratki osećaj superiornosti. Njihovo nezadovoljstvo kulminira u osvetničkom prebijanju starog vozača autobusa i namerno izazvanom požaru ispred solitera.

U srcu dramaturgije filma nalazi se, za omladinske filmove tipičan, sukob oca i sina. Oni pripadaju različitim generacijama i odlikuju ih nepomirljivo suprotstavljeni vrednosni sistemi i muški identiteti. Otac Radovan, u izvanrednom, veoma srčanom tumačenju Emira Hadžihafisbegovića, tipičan je predstavnik klasičnog muškog identiteta i eksjugoslovenske radničke klase. Njegov sistem vrednosti temelji se na radu, poštenju i skromnosti, te na odanosti porodičnom životu. Sin Marko je sportista, košarkaš, koji ne želi to da bude. Njega odlikuje kriza smisla i identiteta, tako karakteristična za današnju mladu generaciju. Ovaj junak je nosilac sindroma „buntovnika bez razloga“, jednog rascepljenog modernog čoveka. Majka Ranka, koju igra Mediha Musliović, pasivna je žena, koja obavlja kućne poslove i smiruje porodične tenzije. Ona se sa puno sentimenta zalaže da Marko popravi svoj slab uspeh u školi. I otac i majka svoje nade za bolju budućnost polažu u sina Marka i njegovu profesionalnu sportsku karijeru, računajući na njegove fizičke predispozicije i talenat. Međutim, unutarne psihološke tenzije i porodični pritisak čine da mladić odbija ovu uspešnu projekciju života. On se, naprotiv, identifikuje sa mangupskom omladinom iz kraja, te sa starijim muškarcima iz polukriminalnog andergraund miljea, koji žive u emigraciji i povremeno dolaze u njihovo naselje. Devojka iz susedstva, koja radi na televiziji, pokazuje se za rastrzanog mladića kao banalni, ali nedostižni objekat želje i snova o društvenom uspehu. U dirljivoj sceni porodičnog razgovora, Marko pokušava da objasni ocu svoje emocije koje su ga navele na loše postupke, ali ne nailazi na pravi odgovor, niti pak na očevo razumevanje.

Doživljavajući sebe kao otpadnika, u pobuni protiv klasno i etnički podeljenog društva, Marko odbija da ispuni očeve snove, te puši, tuče se i, konačno, prestaje da trenira. U neočekivanoj završnici, otac odlučuje da poštuje njegov izbor, ali tako što će ga vratiti u siromašni kraj iz koga su potekli. Čefur, stranac, sada postaje Janez, što je pogrdno ime za Slovenca. Muzika grupa Kultur šok i Dubioza kolektiv, te Eda Majke, Iztoka Turka i Manjifika u tehno-hard-kor stilu, daje čvrst ton poruci omladinske pobune u ostvarenju *Južnjaci, napolje!*.

Autorske poetike i „Socijalni horor“: Anžlovar, Kozole, Cvitkovič, Möderndorfer

Pojam „socijalnog horora“⁷ odnosi se na društveno angažovane filmove, koji radikalizuju situacije društvene nepravde, nasilja i političke korupcije, kako bi jasnije ukazali na njihovu strukturu i uzroke. U ovom postupku, „socijalni horor“ se služi vizuelno ekspresionističkim i naturalističkim pristupom u stilu i ikonografiji, i u prikazu nasilja prema telu, obično gradacijski, postižući efekat neizdržljivosti opisanih situacija za aktere i gledaoce kako dramskim tako i audio-vizuelnim stilskim sredstvima, neretko bliskim horor-žanru. Estetizacija nasilja u ovoj vrsti filma ne služi, kao što je to slučaj u mejnstrim produkciji, učinku zabave i normalizacije, već, suprotno tome, mobilizaciji gledalaca protiv užasnih i nepravednih pojava u konkretnom društvu i globalno.

Vinci Voug Anžlovar (*Bakica ide na jug, Vampir z Gorjancev*) je autor scenarija, režije i scenografije u akcionoj igranoj drami *Poker* iz 2001. godine. Ovo ostvarenje započinje kao dokumentarna rekonstrukcija zbivanja u životu jednog okorelog, profesionalnog kockara, da bi preraslo u svojevrsni filozofski esej o psihopatskom umu. Kulminacija filma predstavlja uzbudljivi prikaz prave pandemije zločina i nasilja, koja ne ostavlja nikog živog iza sebe, a kakva je retko viđena u savremenom eksjugoslovenskom filmu; u našem regionu, kao najbliže ovoj poetici bespoštedne surovosti pokazuju se srpske kriminalističke akcione drame *Do koske* (1997), Bobana Skerlića, i *Rane* (1998), Srđana Dragojevića.

Poker se sastoji iz nekoliko ključnih sekvenci, koje funkcionišu kao zaokružene dramske celine, smeštene u jednom istom prostoru. Više junaka ima svoje duge ispovedne monologe, u kojima objašnjava svoj poziv, svoj svetonazor, te svoju motivaciju za zločine. Tema profesionalnog kockarskog zanata u ovoj filmskoj priči neraskidivo je vezana sa mafijaškim delovanjem i sadističkim nasiljem, koje kulminira na kraju neuspelog kockarskog takmičenja u pokeru, planiranog i započetog na tajnoj lokaciji, na koju stižu oba glavna junaka. Može se reći da sekvenca dugog i mučnog kockarskog meča, koji prerasta u bizarni krvavi obračun, biva centralna u filmskoj priči i da nosi čitavu drugu polovinu filma.

⁷ Neki od primera savremenog „socijalnog horora“ su, po nama, ruski film *Budala* (2014), Jurijsa Bikova, američki *Rvač* (2008), Darena Aronovskog, srpski filmovi *Život i smrt porno-bande* (2009), Mladena Đorđevića, i *Srpski film* (2010), Srđana Spasojevića, kao i niz drugih ostvarenja.

Film *Poker* posebno treba pogledati zbog fascinantnog početka, u toku kojeg nismo sasvim sigurni da li se radi o dokumentarnom ili o igranom filmu. U tehnici suspense, koristeći crno-belu fotografiju, reditelj nas izlaže direktnoj ispovesti profesionalnog kockara Pavla, koga tumači sigurni i harizmatični Pavle Ravnohrib. Iskusni junak sugestivno komentariše svoju profesiju i iznosi svoju filozofiju kocke kao „tajnog znanja“. Njegov monolog, međutim, započinje jednom tipičnom filmofilskom referencom, opisom Belmondove scene iz antologijskog filma *Do poslednjeg daha* (1960), Žan-Lik Godara, u kojoj junak izgovara: „Da, veoma je lepo na selu“. U ironičnom duhu, Pavle svoje životno opredeljenje pozicionira sasvim suprotno od mirnog seoskog života. On vidi kocku kao područje zadovoljstva, inteligencije, samoostvarenja i rizika. Docnije će u filmu *Poker* junaci ponovo razgovarati o ovom kulturnom Godarovom prvencu, nosiocu ideje apsurdna i anarhične slobode, oličene u stilu života i pogibiji glavnog junaka tog filma – Mišela (Jean-Paul Belmondo). Bogatstvo scenarističkog dijaloškog teksta koje odlikuje *Poker* posebno je prisutno u ovoj prvoj sceni. Junak Pavle iznosi čitavu filozofiju kocke kao vrhunske igre, analizirajući poreklo predrasuda o njenom „demonskom“ poreklu. Kada bi čovek u potpunosti ovladao kockom i otkrio tajnu promenljive vrednosti, on bi time postao bliži i samom Bogu, cinično zaključuje ovaj junak.

Kockar Pavle predočava gledaocu čitavu metodologiju sticanja bogatstva na kocki, objašnjavajući kako on sam igra za druge ljude koji ulažu novac. Rizik posla snosi ulagač, a ako igrač pobjedi, što je najčešće slučaj, prihod se deli u dogovorenom procentu, u kome glavnu zaradu, dakako, stiće ulagač. Navedeni moralno kontroverzni detalji, kao i elementi meča u drugom delu filmske priče, mogu biti posebno interesantni za gledaoce koji i sami uživaju u igranju pokera, ili pak nameravaju da se ovoj igri posvete.

Dalji nastavak priče prati junaka Boruta, u tumačenju slovenačkoj publici dobro poznatog glumca Boruta Veselka, koji likom veoma podseća na pop-rok pevača Bili Ajdola. Filmska slika sada prelazi u puni kolor. Junak nosi frustraciju od raskida s devojkom, koja ga je očigledno napustila zbog verbalno nasilničkih ispada, koje i sami vidimo. Iako poprilično kameran i monoton, sa premalo detalja, ovaj deo filma daje izvanrednu analizu psihologije psihopatske ličnosti, kakva je Borut. On ne pokazuje nikakvu milost niti za dečaka koga je zgazio na putu i potom hladnokrvno bacio u kontejner, niti za Pavla kome se u nedodijeli pokvario auto. Borut prima Pavla kao auto-stopera u svoj automobil. Njih dvojica povremeno

vode veoma inspirativne, ontološki intonirane rasprave o ljubavi i smislu života, koje prerastaju u teško uzajamno vređanje i uvredu njihovih dojučerašnjih životnih saputnica. Kao takoreći antologijska, izdvaja se diskusija o ukusu kafe, koja prelazi u verbalno neprijateljstvo između Boruta, kao poklonika čistog ukusa kafe bez šećera i mleka, i Pavla, koji takvu kafu ne podnosi. Borutov odnos prema Pavlu, koji sa sobom nosi veliki novac za takmičenje u pokeru, prerasta u teško izživljavanje, sa bizarnim detaljima otkopavanja stare lobanje, kao u *Hamletu*, te uživanja u psihičkom mučenju i pokušaju ubistva Pavla.

Borut nakon toga stiže na mesto ilegalne partije pokera – u podrum, gde se susreće sa ostalim igračima sumnjivog morala i emotivnog statusa, kao i sa lepom asistentkinjom koja deli karte – Vesnom (Urša Božič). Dvojica igrača primećuju da on igra sa obeleženim novcem, te obavestavaju o tome svoga potuljenog šefa. U efektnoj epizodi u kojoj igra šefa mafijaša i ubicu, vidimo Branka Đurića-Đuru. Na poprište zbivanja stiže i teško ranjeni Pavle, koji je preživeo Borutova izživljavanja.

Poslednji deo filma predstavlja pravu orgiju nasilja, koje se odvija prema zakonima apsurdna: netrpeljivost, mržnja, osveta i niske strasti čine da broj žrtava raste do same završnice. Etična poenta filma je da nijedan izvršilac mučkog ubistva ne ostaje nekažnjen. U ovome se Anžlovarovo ostvarenje razlikuje od svojih očiglednih uzora, kao što su filmovi Kventina Tarantina, Majkla Beja, Roberta Rodrigeza, i drugih. U *Pokeru*, on nasilje posmatra filozofski, dovodeći ga do apstraktnog principa, ostajući u ovoj stilizaciji, na kraju svega, odgovorni kritičar negativnih pojava u društvu.

Reditelj i scenarista **Damjan Kozole** ističe se kao veoma plodan autor, dosledan svome stavu i poetici podjednako u kratkom, dokumentarnom filmu, kao i u celovečernjem, igranom filmu. Dobitnik je nagrade za životno delo na Filmskom festivalu u Rimu 2012. Najbližiji Kozole, po nama, biva u dramama koje dosežu nivo ontološke rasprave o pitanjima istine, dobra i zla, kakva je analitična psihološka studija porodičnog nasilja i neverstva, urađena u skućenim, ali duboko promišljenim uslovima kamernog filma – *Zauvek* (*Za vedno*, 2008), te u nesvakidašnjoj samosvesnoj parodiji na filmske konvencije i žanrove – *Stereotip* (1997). Izvanredne vivisekcije lokalnog društva i socijalnih struktura, posebno klasnih privilegija i korupcije, povezanih sa ličnim nasiljem ili stradanjem i dubokim otuđenjem junakinja i junaka, ponudio je Kozole u atraktivnim produkcijama žanra trilera / neonoara i tona „moralnog

nespokojstva“ (odjek novotalasnog evropskog i američkog autorskog filma) – *Porno film* (2000), *Slovenka* (2009) i *Noćni život* (*Noćno življenje*, 2016), za koji je osvojio nagradu za najbolju režiju u Karlovim Varima 2016.

Uzbudljivi socijalni krimić *Rezervni delovi* (*Rezervni deli*, 2003) odlikuju dokumentaristički naturalizam u stilu, besprekorna nape-
tost i ozbiljna gorčina u susretu sa ljudskim gresima – bezdušnošću, pohlepom i nasiljem. Film govori o tome kako su „savremeni bal-
kanski putevi trgovine drogom i ljudima doveli na Balkan imi-
grante Trećeg sveta u prolazu ka Zapadu“, bivšem Sovjetskom
Savezu i Bliskom istoku (Daković 2008, 53). *Rezervni delovi* sadrže
i opominjuću satiru prema mačizmu, oličenom u nekadašnjem
vozaču moto-trka i okorelom šverceru ljudima – Ludviku (Peter Mu-
seveski), koju prate i trunke nostalgije za „starom Jugom“. Odrvatni
akteri ne mogu zamisliti odnos sa ženama bez ponižavanja i ucene
gladu i zdravljem, odnosno životom, bez obzira na to da li su ovi
odnosi dati na sofisticiranijem nivou, kao u *Slovenki*⁸, ili u ogoljenoj
situaciji preživljavanja, kao u *Rezervnim delovima*. U jednoj od sce-
na, romantična pesma o ljubavi – *Cesarica*, u interpretaciji eks-ju
kantautora Olivera Dragojevića (1947–2018), čuje se tokom susreta
mladića Rudija (Aljoša Kovačič) i ostavljene devojke Angele (Ale-
ksandra Balzamović) u nužniku, čime reditelj postiže rečiti komen-
tar o niskoj, „paloj“ prirodi muško-ženskih odnosa u datom miljeu
(ili uopšte). Ovde nostalgija prerasta u društvenu kritiku nepromen-
ljivo surovih odnosa. U *Rezervnim delovima*, ubistvo sa komadanjem
ljudskog tela na organe radi ostvarivanja profita proglašava se
ekonomskom nuždom u „objektivnim uslovima“ i istovremeno figu-
rira kao metafora nepovratne tranzicije i kraja utopije socijalizma⁹ i
humanog društva. Kao najzanimljivija figura izdvaja se upravo uloga
mladog Rudija, švercera ljudi, koja stoji na „prelazu“ između „do-
brih“ i „loših“, žrtava i počinilaca. On odbija da do kraja ponižava
žrtve, ali zapravo celovito učestvuje u zločinu koji se odvija, takoreći,
„sam od sebe“. Ova vrsta političkog konformizma i pristanka na
nedela tekućih režima u globalnom kapitalizmu, karakteristična za

⁸ Radnja filma prati mladu studentkinju koja se upušta u zarađivanje radeći kao poslovna pratnja, da bi jednom prilikom visoki službenik evropske administracije preminuo tokom susreta sa njom u hotelskoj sobi.

⁹ Početak filma donosi dokumentarne snimke otvaranja nuklearke Krško od strane tadašnjeg predsednika SFRJ, Josipa Broza Tita, kao zaloga bolje budućnosti; ovo postrojenje nadalje u filmu figurira kao mesto ilegalnog graničnog prelaza za imigrante i žrtve trgovine ljudima.

ogromnu većinu „građana“ i „građanki“, ingeniozno je predstavljena ponašanjem datog lika u *Rezervnim delovima*.

Izraziti primer nezavisne autorske poetike i socijalne kritike u slovenačkom filmu predstavlja harizmatični glumac, scenarista i reditelj **Jan Cvitkovič**. Upečatljivom pojavom i glumačkim nastupom u spoju apsurdna i nevinosti, u antologijskom igranom prvencu Janeza Burgera – *U leri* (*V leri*, 1999), crno-belom ostvarenju andergraund estetike i džarmušovskog duha i jednom od najvažnijih slovenačkih filmova iz devedesetih,¹⁰ Cvitkovič, kao večiti student Dizi sa stalnim boravištem u studentskom domu, postao je praktično koautor dela. Prema Meti Mazaj, „precizno konstruisana kompozicija prostora u ovom filmu nema samo narativnu funkciju, već i sinematički dočarava sliku Slovenije kao problematičnog mesta tranzicije, prelaska” (Mazaj 2011, 13). *U leri*, prema ovoj autorki, koncentriše u sebi upravo dominantnu crtu novog slovenačkog filma, u kome „tranziciona realnost (koja se uvek uzima zdravo za gotovo u političkom diskursu), sada ponovo promišljena u terminima socijalnog prostora, postaje problematična, dok se proces preoblikovanja nacionalnog prostora pokazuje kao neuspešan. (...) Najveći deo filmova ovog Novog (slovenačkog) talasa daje oštru kritiku tranzicione stvarnosti koristeći temu marginalnosti i otvoreno pokazujući očaj skriven pod sjajnim ali beskrupuloznim licem nesputanog kapitalizma“, dajući sliku „ne uspeha već tihe dekadencije“ (Mazaj 2011, 11–12).

Tranzicija i osećaj za marginalnost doneli su, međutim, i poseban kvalitet slovenačkom autorskom i art-filmu, kakvi su Cvitkovičevi *Hleb i mleko* (*Kruh in mleko*, 2001) i *Od groba do groba* (*Od groba do groba*, 2005), u kojima nadahnuto i naturalistično igra istaknuta jugoslovenska i srpska glumica Sonja Savić (1961–2008). Ovi izrazito estetični i hermetični filmovi malog budžeta konstruišu jedan viši nivo poetske realnosti i metaforiku osnovnih ljudskih i etičkih pitanja, uključujući religiju i patnju tela i duše. Zdravu protivtežu ovim ostvarenjima u Cvitkovičevom opusu gradi urnebesna treš-komedija *Šiška deluks* (*Šiška Deluxe*, 2015), kritika od strane sistema proizvedenog siromaštva i promocija igre i međuljudske solidarnosti.

Cvitkovičeva socijalna drama *Osnove ubijanja* (*Družinica*, 2017) koncentriše više deprimirajućih iskustava lokalnog neoliberalnog kapitalizma u jednu porodičnu priču. Atraktivna Dunja, uprkos izvanrednim istraživačkim rezultatima, biva otpuštena s posla:

¹⁰ Film je otvorio slovenački „novi talas“ nakon secesije od SFRJ/SRJ i bio je višestruko prikazivan i nagrađen u inostranstvu.

odeljenje za razvoj se ukida, a ona odbija šefova udvaranja. Profesor književnosti Marko nevino je optužen za napastvovanje učenice, koja mu, u sopstvenoj medijski indukovanoj tinejdžerskoj erotizaciji i narcizmu, priređuje dvosmisleni scenu na kraju časa. Od njega se zahteva da dâ otkaz. Njihova deca i oni sami, nekada dobrostojeći građanski sloj, postepeno ostaju bez hrane, bivaju društveno odbačeni, a otac zapada u alkoholizam. Posebno su lucidni momenti u kojima pijani Marko u kafani drži predavanja o Sokratu i Platonu, časti i državi. Materijalna degradacija donosi i moralnu, sve dok u stanu ispražnjenom od strane kreditnih poverenika, uz sveće i ostatke pice, porodica ponovo ne pronade ono nematerijalno – ljubav i solidarnost. Dramski vešto oblikovan, sa dugim, višemesečnim pripremama dece-glumaca i njihovih filmskih roditelja, ovaj film visoke produkcije oslanja se na fizičku prisutnost i emocionalnu harizmu neposredne Irene Kovačević kao Dunje i sugestivnog i srčanog Primoža Vrhoveca kao Marka, uz nezaboravnu igru devojčice Ule Gulič.

Cvitkovičeve *Osnove ubijanja* predstavljaju, pre svega, jednu moralnu skasku, emotivnu i metaforičnu sliku društvenog raspada, koja se pokazuje blažom i optimističnijom od svog prethodnika na istu temu – izvanrednog socijalnog horora *Inferno* (2014), istaknutog slovenačkog književnika, scenariste, pozorišnog, radio i filmskog reditelja Vinka Mederndorfera (Vinko Möderndorfer). Film je bespoštedna analiza efekata neoliberalnog kapitalizma, u kome izostaje zaštita socijalne države, i njemu imanentne prljave privatizacije na pripadnike nekadašnje socijalističke radničke klase. *Inferno* koristi jezik vizuelnog prenaplaćivanja stravičnih efekata sloma ličnosti, koji se opipljivo ogledaju u gradacijski sve gore gore telesnom razaranju junaka-pravednika (izvanredni Marko Mandić), koji strada za nepriznatu istinu činjenice klasne eksploatacije do fizičke smrti. Vizuelna semantika horora i kasapljenja tela stavlja se ovde u funkciju socijalnog angažmana na strani povraćaja ljudskih prava, masovno oduzetih ljudima od strane novih moćnika.

Žene autorke: Maja Vajs i Majda Širca

Kao verovatno najemancipovanija u pogledu ženskih prava i rodne ravnopravnosti među zemljama poteklim iz bivše SFRJ, Slovenija je razvila i autorski prostor za filmske autorke, posebno u domenu dokumentarnog i kratkog, a povremeno i celovečernjeg igranog filma: Majdu Širca, Maju Vajs (Maja Weiss), Hanu Slak, Uršu Menart, Barbaru Zemljič, Sonju Prosenc. U susednoj kinematogra-

fiji Hrvatske, pak, žensko filmsko stvaralaštvo ostvarilo je najveći domet u okvirima animiranog i eksperimentalnog (Ana Hušman, Petra Zlonoga), ponekad i kratkog i dugog igranog filma (Snježana Tribuson, Ivona Juka, Hana Jušić), dok se u Srbiji i Makedoniji nakon dvehiljadite posebno izdvojilo nekoliko autorki unutar nezavisnog i mejnstrim igranog filma (Jelena Marković, Maja Miloš, Tamara Drakulić, Teona Strugar Mitevska). Najveću stabilnost ženskom autorstvu, među eks-ju zemljama, pružila je kinematografija BiH (Jasmila Žbanić, Aida Begić). Dokumentarizam, sa mogućnošću nezavisne produkcije i manje filmske ekipe, pokazuje se kao sigurno pribežište i uspešan kreativni prostor za rediteljke u svim navedenim kinematografijama.

Svojim igranim prvcem *Varuh Meje* (Čuvar granice, 2002), priznata i antiratno angažovana dokumentaristkinja Maja Vajs (*Cesta bratstva in enotnosti*, 1999; *Dar Fur – Vojna za vodu*, 2008; *Otkrivanje skrivenog spomina Angele Vode*, 2011; *Slovenskom narodu ukradena deca*, 2014. i dr.) osvojila je značajne nagrade¹¹ i uzburkala mnoge duhove, sumirajući zapravo glavne težnje savremenog slovenačkog autorskog filma na jedan nadasve samosvesni, „ženski“ način. Glavne junakinje filma, gonjene pre svega iracionalnom željom za celinom sopstvene ličnosti, upuštaju se u neizvesnu avanturu po šumama i brzacima negde u unutrašnjosti, tražeći simbolički prostor koji će biti „izvan“ patrijarhata. Tokom ploidbe čamcima junakinje će reći: „Ovo je super! Nema ni roditelja, ni profesora, ni tipova, nikog da gnjavi“. Susret sa prirodom, sa nedirnutim rečnim krajolikom i smenama sumraka i praskozorja, dana i noći, nudi mogućnost „spiranja“ nataloženih slojeva stečenog karaktera i povratka dubini svog bića, susreta sa sopstvenim osećanjima koja se kriju ispod društvene „maske“. Muškobanjasta fotografkinja Žana (Pia Zemljič), prkosna Alja (Tanja Potočnik) i, kao treća, poslušno ženstvena Simona (Iva Krajnc) počinju tako da govore o sebi, ne bez uzajamnog otpora ovim neprijatnim suočavanjima sa istinom i tajnama. U nizu scena koje grade izvanrednu snoliku poetsku celinu, Simona se susreće sa muškim simbolima i samom muškom figurom nepoznatog stranca, egzotičnog pecaroša, koja kao da dolazi iz njenih snova i podsvesti. Ispostaviće se da je on policajac koji hvata ilegalne useljenike, „čuvar granice“ (odatle i naslov filma), ali i oženjeni otac, kandidat za mesnog župana (Jonas Žnidaršič).

¹¹ Berlin FF 2002 – Nagrada Manfred Salzberger za najbolji evropski inovativni film; nominacija za Fazblinderovu nagradu za evropsko otkriće, koju dodeljuje Evropska filmska akademija. Izvor: <https://www.film-center.si/sl/film-v-sloveniji/filmi/oseba/4568/maja-weiss/>.

Gubeći svoje udobne maske, devojke nailaze i na nepredviđene teškoće i muško nasilje, na iskušenja koja moraju da prebrode. Kako ističe Pavičić, put u provinciju u postjugoslovenskim filmovima najčešće znači „otkrivanje“ istine / istorije i izlazak iz zone eskapističke udobnosti: tako u *Varuh Meje / Čuvaru granice* „bezazlene kajakašice otkrivaju u porečju Kupe realnost fašisoidne slovenačke provincije“ (Pavičić 2011, 104). Reka je na granici Slovenije i Hrvatske, viđene i dalje kao područje neprestanog rata. U jednom trenutku preći će je i izbeglice, koje će na licu mesta uhvatiti policija. Jedna od izbeglica je izgleda nestala i možda stradala, ostavivši narandžastu sandalu za sobom, u trenutku kada devojke polaze na put, što su javili i mediji.

Situacije kroz koje junakinje prolaze vođene su znalački rukom rediteljke po ivici psihološke jeze i fizičkog horora, koju ipak ne prelaze, prizivajući atmosferu i stihove Šekspirovog *Sna letnje noći*. Noćne scene, koje su impresivno snimljene, imaju mističnu i „zabranjenu“ atmosferu, dok lokalno narodno slavlje odiše pretnjom uništenja devojaka-pridošlica. Film se kreće od hrišćanskih simbola – raspeće, riba – do paganskih uprizorenja – ubijena riba, vatra, noćni rituali. Dati simboli izraženi su u predstavljanju junakinja i junaka, narodnog kolektiva i prirode. Očinska figura pokazuje se u više navrata kao dvosmislena i preteća, kao zlostavljač i preljubnik, svedočeći o nelagodi i opasnosti probijanja konzervativnih granica u savremenoj kulturi. Junakinje će suočavanje sa sobom, što je možda i osnovna kontroverza filma, ostvariti i u iskustvu sopstvenog homoerotskog impulsa, kao i susreta sa „drugačijim“ muškarcem, starim glumcem koji živi s one strane granice, u Hrvatskoj, u šumi, u kući sa mladim muškim prijateljem i bogatom i tajnovitom bibliotekom. U njegovoj biblioteci će naivna Simona zaviriti i u ljubavne homoerotske crteže jednog poznatog umetnika (u pitanju je Žan Kokto /Jean Cocteau/). Film kroz glavne junakinje svedoči o širem odbacivanju žene koja, bivajući povređena od strane muških figura, protestuje i teži samostalnosti.

Istoričarka umetnosti, novinarka i političarka **Majda Širca**, državna sekretarka Ministarstva kulture (1997–2000) i ministarka kulture Republike Slovenije (2008–2011), autorka je oko sedamdeset dokumentarnih emisija i više teorijskih eseja i monografija iz istorije kulture, politike i umetnosti filma. Devedesetih godina prošlog veka radila je kao urednica kulturno-informativnog i dokumentarno-umetničkog programa RTV Slovenije.

U svom novijem dokumentarnom opusu (nakon 2015), Majda Širca gradi jedinstveni autorski svet TV dokumentarnih filmova u produkciji RTV SLO: *Žena 1 i 2* (*Ženska 1 & 2*, 2016), *Sedam grehova i vrlina* (*Sedem grehov in vrlin*, 2017) i *Druga koža* (2018). Dati filmovi su istorijsko-antropološki filmski eseji izrazito formalističke, možemo reći – visoke ili akademske (neo)modernističke strukture. Navedena dela odlikuju fina intelektualna ironija i radoznala upitanost nad pitanjima „zvanične“ istorije – potisnutog i prikriivenog fašizma i nacizma, veštog medijskog iluzionizma socijalističkog poretka u SFRJ, istorije estetike i utopije ili zbilje ženskih prava, i uopšte slobode ličnosti. Zajednički imenitelj ovih filmova je naratorski glas same Širce, koji u gotovo hipnotičnom ritmu i zvuku, te stručnom i blago ironijskom diskursu, iznosi osvrt na datu temu, bogato ilustrovanu arhivskim i savremenim materijalom. Specifičnost ovih ostvarenja je i istorijski pristup od lokalnog i posebnog, dakle – od slovenačkog i bivšejugoslovenskog, ka globalnom i univerzalnom. Radi se o nenametljivoj, ali nužnoj samosvesti spram sopstvene nacionalne kulture.

Ambiciozan i stilistički besprekoran, sa izvanrednim radom kamere (Jurij Nemec), *Sedam grehova i vrlina* (2017) – iznenađujuće smelo i lucidno, a nadasve upućeno – dokumentuje, obrađuje i varira klasičan motiv sedam hrišćanskih grehova i vrlina kroz upečatljive epizode iz istorije Slovenije, Jugoslavije i Evrope tokom 20. veka. Asocijativno povezujući pojmove gordosti, pohlepe, zavisti, straha i drugih grehova, te plemenitosti, skromnosti, čednosti, ljubavi i srodnih vrlina sa dokumentarnim materijalima i svedočenjima o političkim i kulturnim utopijama / pokretima, film preispituje neuralgične tačke i bolne epizode oduševljenja diktatorima, socijalističkih zanosa, zločina i nada. Usmeravajući gledaoca na istorijski učestalu lakoću prelaska od ideala do autoritarizma, rata i smrti, film ističe i divne primere iz istorije umetnosti, isprepletene sa ideološkim „preokretima“ od sakralnog ka racionalnom / revolucionarnom, te ulazi u trag mitskim autobusima iz dva jugoslovenska filma (*Ko to tako peva* i *Okupacija u 26 slika*). O svom radu na ovim ostvarenjima svedoči sam Karpo Godina. Prateći početke i krajeve istorijskih utopija i režima kroz splet vrlina i grehova, vidimo priču o atentatima na Musolinija, nekadašnji ponos Titove ratne mornarice, danas polustruleli *Galeb*, jedinstveno komponovanu D’Anuncijevu palatu-mauzolej, sa natpisom na točku o „pet smrtnih grehova“, slučaj razdvajanja dečaka od majke Slovenke za vreme Drugog svetskog rata i nacizma, po kome je u UK snimljen i igrani film, projekat „sa-

vršenog grada“ Nove Gorice, crkvu Svetog Martina na Bledu i zgradu posleratne Narodne skupštine u Ljubljani, koje je oslikao isti slikar, te spomen-muzej logora Jasenovac.

Žena 1 i 2 (2015, 2016) i *Druga koža* (2018) jesu ozbiljno feministički intonirane studije istorije žene, njenog društvenog položaja i njenih prava tokom proteklih nekoliko vekova, uključujući i jugoslovenski socijalizam. *Druga koža* u navedenom kontekstu uporedno posmatra društvene običaje i istoriju mode, s posebnim osvrtom na ženski rad u okviru ženske i druge mode i tekstilne industrije, kakav inače po pravilu izostaje.

Žena 1 i 2 prati istoriju političkog osvešćivanja žena u Sloveniji u 19. i 20. veku. Prelaz iz 19. u 20. vek u slovenačkom društvu odlikuje pojava više stotina ženskih društava i organizacija, ali i kašnjanje i „izopštavanje“ osvešćenih pojedinki. Žene slikarke, kao zapostavljeni „deo“ istorije lepih umetnosti,¹² takođe se ističu kao spona između obožavanja klasične slike ženske lepote i nevinosti u konzervativnom dobu i razvoja ženske samosvesti i postepenog sticanja veće političke i ekonomske samostalnosti. Film pripoveda najpre o emancipaciji tokom predratnog perioda, kada žene zaposlene u industriji daju svoj doprinos radničkoj borbi za bolje uslove života i rada, ili pak odlaze u svet u emigraciju, a zatim o njihovoj ogromnoj ulozi u narodnooslobodilačkoj revoluciji i socijalizmu, kada žena dobija pravo glasa. Pominje se interesantna činjenica da se kroz modernu istoriju kao žrtve patrijarhalne diskriminacije najviše osećaju upravo žene koje se zalažu za emancipaciju, koje mnogo rade, a bivaju osuđene u javnom životu, kao što je to, uostalom, slučaj i danas.

Teške posledice predrasuda i ženomržnje, njihov odraz na žensko reproduktivno zdravlje i, usled eksploatacije i nerazumevanja, često uskraćeno emotivno blagostanje, te sudbina prvih učiteljica kojima je bilo zabranjeno da se udaju, iznova ukazuju na duboke slojeve društvene i kulturne nepravde učinjene ženi u prošlosti, koje još nisu iščezle i koje loše utiču na živote žena, dece i čitave zajednice. Film *Žena 1 i 2* je potpuno pokriven tonski, vizuelno, asocijativno; bogat je i bremenit informacijama i saosećanjem spram protagonistkinja istorijske pozornice 19. i 20. veka i njihovih bližnjih. Film dokazuje da ima sasvim dovoljno objektivnih istraživanja, podataka, arhiva i stručnih svedokinja i svedoka koji mogu detaljno dokumentovati

¹² Važno mesto savremene feminističke teorije jesu studije reprezentacije žene i ženskog tela u klasičnoj umetnosti, zajedno sa otkrivanjem i argumentacijom značaja doprinosa žena kao umetnica u svetskoj istoriji umetnosti, čiji ih doskorašnji kanon po pravilu isključuje pod uticajem patrijarhalne ideologije.

modernu istoriju žena kao specifikum, te je pravilno i humanistički interpretirati u cilju poboljšanja kvaliteta života svih generacija.

U *Drugoj koži*, raskošno barokni kvalitet slike i kostim, uz kinetički-montažno uzbudljivo kombinovanje materijala pohranjenog u umetničkim delima klasičnog slikarstva renesanse i baroka i u dokumentarnoj arhivskoj građi iz 20. veka, uokvireni su asketski strogom formom celine filmskog dela, čime se postiže zavidna estetičnost i dinamizam. Od krinoline do savremene visoke mode (u filmu nastupa i znameniti kostimograf i modni kreator Alan Hranitelj) podsećamo se i modnih utopija posleratnog slovenačkog i jugoslovenskog filma, saznajemo da je Maribor bio „slovenački Mančester“ u epohi socijalizma, te da su u poslovima šivenja odeće bile zaposlene na hiljade žena. Obrt društva ka konzumerizmu povećao je i potrebu za lepim oblačenjem kod milionskog stanovništva, u kome su svako domaćinstvo i građanka imali svoju „Singericu“, i je podstakao šverc odeće i obuće kao kulturnu praksu.¹³

U navedenim filmovima nastupaju istaknute profesorke univerziteta i umetnice, feminističke teoretičarke i političarke, istoričarke i direktorke muzeja antropologije i slovenačkih gradova, inače ne uvek dovoljno vidljive u široj javnoj sferi: Milica Antić Gaber, Irena Selišnik, Sabina Žnidaršič, Vesna Leskošek, Maca Jogan, Mirjam Hladnik Milharčič, Svetlana Slapšak, Meta Krese, Maja Hren Brvar, Breda Luthar, i druge. Uspostavljajući kritički odnos prema nostalgiji za bivšim epohama i lepotom žene i mode u prošlosti, autorka u ovome i prethodna tri filma uspostavlja zapravo trezveni, kreativni i istraživački odnos prema samoj stvarnosti u svim njenim najznačajnijim dimenzijama – od intimno-psihološke i kolektivno-političke do ukupnosti društvenog i kulturnog življenja.

Literatura

- Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*. Beograd : Fakultet dramskih umetnosti : Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Dimitrijević, Andrija i Zdravko Duša (priredili). 2002. *Slovenački film na početku milenijuma*. Beograd : Dom kulture Studentski grad ; Novi Sad : Kulturni centar.

¹³ Posebno šverc iz Italije, kao u slučaju švercovanja „kaubojki“ i „džins“ pantalona u Sloveniju i SFRJ do kraja osamdesetih godina prošlog veka.

- Germani, Sergej Grmek. 2002. „Slovenački film preko granica“. U *Slovenački film na početku milenijuma*, prir. Andrija Dimitrijević i Zdravko Duša, 5-7. Beograd : Dom kulture Studentski grad ; Novi Sad : Kulturni centar.
- Iordanova, Dina. 2001. *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London : BFI Publishing.
- Iordanova, Dina. 2006. „Introduction“. U Dina Iordanova *The Cinema of The Balkans*, 1-11. London : Wallflower Press.
- Kosanović, Dejan. 2011. *Kinematografija i film u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji: 1918–1941*. Beograd : Filmski centar Srbije.
- Lipovecki, Žil i Žan Seroa. 2013. *Globalni ekran: od filma do smartfona*. Novi Sad : Akademska knjiga.
- Mazaj, Meta. 2011. Freewheeling on the margins: the discourse of transition in the new Slovenian cinema. *Studies in Eastern European Cinema* Vol. 2 (1): 7-20.
- Pavičić, Jurica. 2011. *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*. Zagreb : Hrvatski filmski savez.
- Poro, Antoan. 1990. *Enciklopedija psihijatrije*. Beograd : Nolit.
- Širca, Majda, Ivan Nedoh i Lilijana Stepančić. 2014. *Piran v filmu: koprodukcijski časi Slovenije*. Piran : Obalne galerije.
- Šop, Ljiljana. 2010. Nostalgija i književnost. *Sarajevske sveske* 29/30: 217-228. Dostupno na: <http://sveske.ba/en/broj/2930-1> (pristupljeno 10. 11. 2018).
- Šprah, Andrej. 2012. „Ljubljana je ljubljena: mesto herojinja“. U: *Matjaž Klopčič: eseji in pričevanja*, ur. Andrej Šprah, 193-223. Ljubljana : Slovenska kinoteka.
- Todorova, Marija. 1999. *Imaginarni Balkan*. Beograd : Biblioteka XX vek : Čigoja štampa.
- Trušnovec, Gorazd. 2002. „Decenija slovenačkog filma“. U *Slovenački film na početku milenijuma*, prir. Andrija Dimitrijević i Zdravko Duša, 9-28. Beograd : Dom kulture Studentski grad ; Novi Sad : Kulturni centar.

Web stranice

- Dani slovenačkog filma*. Dostupno na: <https://www.danislovenackogfilma.org/> (pristupljeno 10. 11. 2018).
- Slovenski filmski center. *Maja Weis*. Dostupno na: <https://www.film-center.si/sl/film-v-sloveniji/filmi/oseba/4568/maja-weiss/> (pristupljeno 10. 11. 2018).
- Slovenski filmski center. *Film v Sloveniji*. Dostupno na: <https://www.film-center.si/sl/film-v-sloveniji/> i <https://www.film-center.si/sl/> (pristupljeno 10. 11. 2018).

Ivana Kronja
Visoka šola likovnih in uporabnih umetnosti
Beograd, Srbija
i.kronja@yahoo.com

NEKATERE AVTORSKE TEŽNJE V SODOBNEM SLOVENSKEM
FILMU: NOSTALGIJA, KRITIKA, ANGAŽMA

Znanstvena obravnava teme »Nekatere avtorske težnje v sodobnem slovenskem filmu« se ukvarja z izbranimi filmskimi stvaritvami nedavne slovenske filmske produkcije (od konca devetdesetih let prejšnjega stoletja do danes), vključujoč dokumentarne in igrane filme. Cilj prispevka je, da prouči tematske, poetološke in stilske tendence sodobnega slovenskega avtorskega filma, tj. filmske umetnosti, ki se razvija in v današnji produkciji in filmski estetiki dosegata zavidljivo raven profesionalnosti. Z vidika tematike in stilistike sodobni slovenski film odlikuje prevpraševanje preteklosti in tranzicijskih socialnih tem, h katerim pogosto pristopa v visoko estetiziranem avtorskem / postmodernem ključu, ali pač skozi neomodernistično poetiko.

Ključne besede: slovenska kinematografija, nostalgija, angažma, socialna grozljivka, filmski stil

Ivana Kronja
College of Fine and Applied Arts
Belgrade, Serbia
i.kronja@yahoo.com

SOME CREATIVE TENDENCIES IN MODERN SLOVENIAN
FILM: NOSTALGIA, CRITICISM, ENGAGEMENT

The paper analyzes selected cinematographic works from the recent Slovenian production (since the late 1990s until present), including both documentary and feature films. It seeks to explore thematic, poetic and stylistic trends in modern Slovenian art film – the art of film that develops and reaches an enviable professional level in terms of production and cinematographic aesthetics. As far as themes and styles are concerned, Slovenian film is marked by the reconsideration of the past and social issues typical of the transition period. They are often interpreted in a highly aestheticized key, with a strong artist's/postmodern imprint, or in the context of a neomodern poetics.

Keywords: Slovenian cinematography, nostalgia, engagement, social horror, cinematographic style

Filmska glasba in zlata leta slovenskega filma (1)

Povzetek

Zgodovina slovenske filmske glasbe je morda najkrajša umetnostna zgodovina od vseh. To lahko vidimo v pregledu najpomembnejših del tega področja in nekaterih avtorjev, ki so bili nekoč v koraku s svetovnimi kinematografskimi trendi. Dandanes je trend glasbe v slovenskem filmu prepuščen večinoma elementarnim silam in cenejšim izdelkom – in neizobraženim avtorjem, ki so vključeni v filmsko in glasbeno industrijo bolj po poznanstvu kakor po znanju. To ni samo umetniško ali družbeno sporen problem, ampak tudi dejstvo, da sploh nimamo več kritičnega občinstva in naročnikov, ki bi znali ločiti dobre ter slabe filme in s tem povezane glasbene izdelke – in akademski prostor je ob tem problemu popolnoma slep in gluhi. Članek predstavlja značilnosti slovenske filmske glasbe skozi prikaz nekaterih dosežkov, hkrati pa ponuja skoraj romantičen pogled na preteklo obdobje, imenovano »zlata doba« slovenske kinematografije. Tega se morata zavedati filmsko-glasbena umetnost in stroka, prav tako kot vse njune tim. sestre, ki glasbo delijo na teorijo in prakso. Na žalost lahko rečemo, da teorija ne gre po poti razumevanja prakse, medtem ko praksa ne obravnava in se ne ukvarja s teorijo in znanjem. Ta razkol vodi slovensko filmsko glasbo na pot garažne in cenejše produkcije, zato le-ta ne more več tekmovati z veliko filmsko glasbo evropskih ali svetovnih trendov. Morda z večjo zavestjo o lastnem delu in sodelovanju ter sinergiji med tistimi, ki ustvarjajo slovenski film, lahko nastopi tudi nova zlata doba, nekakšna filmska renesansa. V besedilu razmišljamo tudi o tej možnosti.

Ključne besede: film, glasba, slovenski film, filmska glasba, filmski skladatelji

Najkrajša uvodna zgodovina

Zgodovina nas uči, da je bilo leto 1905 tisto, ki je prineslo prve filmske podobe na Slovenskem. Te so prišle iz kamere Karola Grossmanna in prav on je bil tisti, ki je tedaj pognal ta del zgodovine filma. Toda prva filma, tista, ki jima filmofili pravijo celovečerna, sta prišla šele leta

1931 in 1932; najprej *V kraljestvu Zlatoroga* (Janko Ravnik), nato pa *Triglavske strmine* (Ferdo Delak). A oba sta bila ob svojem nastanku brez glasbe, ta je nastajala kasneje in je bila odvisna bolj od stihije mimoidočih komponistov kakor pa premišljenega dejanja. Ne smemo pozabiti, da je bila glasba v svetovni kinematografiji v tem času že precej razvita, saj je bil prvi tonski film uradno predvajan leta 1927 (*Pevec jazza / The Jazz Singer*, Alan Crosland). Šele leta 1948 smo Slovenci dobili svoj prvi zvočni film – *Na svoji zemlji* (France Štiglic) – in glasbo zanj je napisal prvi slovenski skladatelj, ki se je nekoliko resneje spoprijateljil s filmom: Marjan Kozina. Tako se je začela pisati tudi glasbena zgodovina slovenskega filma. Kozina sicer ni bil najbolj opevan slovenski filmski skladatelj – v tem pogledu je bil to vsekakor Bojan Adamič, a k njemu se bomo še vrnili.



Slika 1 – Snemanje filma *V kraljestvu zlatoroga* (1931)

Za sam začetek pa moramo, še posebej, če smo natančni, ločiti slovenske filme in tiste, ki so bili posneti: a) v koprodukcijah z drugimi državami, b) na slovenskih tleh in c) v Jugoslaviji. Vse te tri enote pa dajo kar precejšnjo kalejdoskopsko sliko tega, kar lahko imenujemo »slovenski« film. Enako je bilo z glasbo, vendar nas bo bolj zanimal pogled na delo komponistov, ki so zaznamovali to, kar pri filmu poslušamo. In teh ni malo – od Marjana Kozine prek mnogih partitur že omenjenega Bojana Adamiča, nato Boruta Lesjaka, Marijana Lipovška, Cirila Cvetka, Alojza Srebotnjaka, Marijana Vodopivca in mnogih drugih. Če je bil prvi film, ki smo ga omenili, vojna drama, potem je prvi slovenski film s popevko film *Ne čakaj na maj* (František Čap, 1957), z glasbo Boruta Lesjaka na besedilo Frana Milčinskega – Ježka. Prvo avantgardno partituro je napisal Bojan Adamič za film *Ples v dežju* (Boštjan Hladnik, 1961), prva velika partitura v stilu svetovne kinematografije pa je bilo delo Alojza Srebotnjaka za film *Ne joči, Peter* (France Štiglic, 1964).

Pomisliti film skozi glas in glasbo

Recimo, da je naslednji korak ideja, da glas vselej govori resnico. Vendar glas ne *izjavlja* resnice. Saj – če resnica tako ni lastnost izjav, potem to velja tudi za izjavo. Namreč: *izjava ni lastnost resnice*. In tako film, ki je tisti, ki se vede kot *izjavljalec*, saj ima izposojen akuzmatični glas-zvok, ne more biti *resničen* v svetu izjavljanja, prav tako ne v svetu Simbolnega. Ker nagovarja neposredno gledalca, resničnega ujetnika kinematografske teme, rapsodičnega vernika v diskurzu iluzije in navidezne magije podob, in si ga podreja, postane njegov (filmov) glas-zvok tisti, ki vpeljuje *red*. Glas-zvok in s tem filmska glasba, čemur je gledalec podrejen (sam je brez glasu, ne govori, ne sodeluje aktivno v tej iluziji), mu kaže na možnost in na *nadpozicijo* tistega, ki se o nečem izreka, ki se mu kaže torej kot fantazma.

Realno, o katerem se film hoče izrekati, je onkraj tega, kar gledalec razume in sprejme za Realno. Tja ga speljejo glas-zvok in filmska glasba, ki mu ponudijo imaginarno izkušnjo zvoka, saj imajo navidezno, nepredvidljivo podobo, podobo iluzionista, podobo Drugega, podobo fantazme vsakdana. Slišimo glas, ne vidimo govorca, slišimo filmsko glasbo, ne vidimo izvajalcev. Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2013, 271 in 368) pravi, da totalna objektivna prisotnost predpostavlja veliko dialektiko čutov, ki prevajajo drug drugega – in se tako stapljajo s simbolično stvarjo, ki vsako čutno lastnost povezuje z drugimi. Ko to spoznanje prepišemo v razumevanje odsotnosti filmske podobe in jo pripišemo prisotnosti zvoka (glasu, filmske glasbe), pride vsekakor prav do tega fenomena – zato tudi igralce in igralko *idoliziramo* po glasu (npr. radijski glas). To se dogaja dandanes tudi kot vsesplošno razumevanje prehranjevanja (zdrava prehrana) ali življenja (življenje v naravi), ali v

moči denarja (družbeni položaj). Da ne omenjamo namišljenih identitet, ki jih kar mrgoli na spletu, še posebej na socialnih omrežjih.

Film se lahko realizira le skozi gledalca, saj se označevalec lahko artikulira le tako, da zastopa subjekt za drugi označevalec, pravi Lacan (Lacan 1980, 38). To je pot do užitka, ki je onkraj Realnega. Z vednostjo kot sredstvom užitka se proizvede odnos, neko delo, ki ima smisel – zato je gledalec vselej soudeležen v samem aktu delovanja filma, v sprejemanju učenja, je učeči subjekt *par excellence*. A vedno obstaja razcep med tem, kar gledalec vidi in sliši, in onim, kar dojema, prevaja, transformira in interpretira v *sebi*. Dodaja nek svoj pomen, svoj smisel. A prav ta smisel je robni in končni smisel spoznanja Realnega. Kljub temu ostaja še en razcep, namreč tisti, ki vodi v nujno nelagodje.

Lahko bi celo trdili, da je ljubezen nujni *pogoj* tega nelagodja, saj se ljubezen do vednosti, torej filozofija, udejanja prav prek neke odsotnosti 'realnega', spremeni se v samo *vednost* o ljubezni, v omenjeni transfer ljubezni. V filmskem jeziku povedano še drugače: prav to mesto je tudi mesto, ki ga moramo poimenovati *simulaker* – in od tu dalje bi morali brati Baudrillarda (1999)¹ in gledati filme o matrici.

Filmski junaki so bili in so še vedno arhetipi, preko katerih se zgodi doživljanje sveta. Vsekakor jih gledalci in gledalke idealizirajo, za to pa poskrbi tudi cela armada ljudi (od maskerjev dalje). Rekli bi lahko, kakor pravi Ricci (Ricci 1947, 162), da so filmski junaki resnični možje, vendar močnejši, lepši, bolj spretni in junaški, pa tudi bolj zapeljivi – in da so tudi resnične ženske, vendar lepše, boljše raščene in sploh privlačnejše.² Že sam naslov prispevka, ki ga je Ricci objavil pred skoraj sedemdesetimi leti, priča o spraševanju po realnosti samega filma, filmskega dogodka in doživljanja le-tega. Kot spomin na zgodovino.

Zato lahko rečemo, da se je nekoč že pisala slovenska filmskoglasbena zgodovina. A prav tako kakor zgodovina niso le imena, temveč stvaritve, ki ostajajo, tako je tudi filmska glasba tista, ki živi in ostaja v dveh svetovih: v temi kinodvoran v filmu in s filmom, ter na koncertnih odrih. In v obeh primerih je to glasba, ki ji je vredno prisluhniti in o kateri je dobro nekaj vedeti. Zavedati pa se moramo, da obstaja veliko filmov, ki so bili v času Jugoslavije, torej v času združenja različnih narodov in narodnosti, narejeni v koprodukciji. In če govorimo o tako imenovanem »jugoslovanskem filmu«, potem moramo začeti, vsaj glede na čas »rojstva« samega filma, nekako v letu 1918, ko je bila osnovana Država Slovencev, Hrvatov in Srbov (SHS). Ko je ta še istega leta izdihnila, je na njenih izdihih nastala Kraljevina SHS, nato pa leta 1929 Kraljevina Jugoslavija – ta pa je obstala vse do druge svetovne vojne.

¹ Predlagana knjiga je njegova razprava z naslovom *Simulaker in simulacija*, ki se sicer pojavi tudi v filmu *Matrica*.

² Ricci se namreč ukvarja tudi s fenomenom filma, ki spreminja poglede na družbene odnose, narode, narodnosti in celo na politiko.



Slika 2 – Grossmann – odhod od maše v Ljutomeru (1905)

To pomeni, da je Grossmann snemal filme kot državljani SHS in Kraljevine Jugoslavije. Po letu 1945 je nastala Demokratična federativna Jugoslavija (DFJ), ki se je še istega leta preimenovala v Federativno ljudsko republiko Jugoslavijo (FLRJ). Toda tudi to se je spremenilo: leta 1963 se je preimenovala v Socialistično federativno republiko Jugoslavijo (SFRJ), ki pa je neslavno razpadla leta 1992. Tako je tudi govor o slovenskem filmu tvegano dejanje, saj je nenehno šlo za najrazličnejše preplete in sodelovanja – tako pri samih ustvarjalcih kakor tudi med produkcijskimi hišami, ki so se ukvarjale s filmom – in vsekakor z nazivom države, od kod film prihaja. Kaj je torej pri vsem tem sploh »slovenskega«?

Recimo, film *Ograda* (1961) je delo francoskega režiserja in scenarista (Armand Gatti), direktor fotografije je bil Robert Juillard, koprodukcija pa pisana: Clavis Films (Pariz) in Triglav film (Jugoslavija). Glasbo je napisal Bojan Adamič. Toda filma ni možno najti pod slovenskim naslovom, saj je v mednarodni filmski bazi IMDb zabeležen kot francoski *L'Enclos*, sploh pa ne kot, recimo, vsaj hrvaški prevod *Ograda* ali angleški *Enclosure*. Toda *Slovenski filmski center* ga v svojih katalogih vodi kot slovenski film.

Leto 1961 pa je tudi leto rojstva mnogih zanimivih filmov, ki pa so padli v nemilost zaradi vprašanja hranjenja izvirnika (razmerja med Jugoslovansko kinoteko, ki ima sedež v Beogradu, kasneje osnovano Slovensko kinoteko, ki je bila ustanovljena šele leta 1996, oz. Slovenskim filmskim arhivom, ustanovljenim davnega leta 1968). Med temi filmi so npr. *Balada o trobenti in oblaku* (režija France Štiglic, glasba Alojz Srebotnjak, produkcija Triglav in Viba film), *Ne izzivaj sreče/Ne diraj u sreću* (režija Milo Đukanović, glasba Dušan Radić, produkcija Lovćen film Cetinje), ki obstaja v bazi IMDb samo pod srbskim naslovom, pa

Nočni izlet (režija Mirko Grobler, glasba Marijan Vodopivec, produkcija Viba film) in veliki *Ples v dežju* (režija Boštjan Hladnik, glasba Bojan Adamič, produkcija Triglav in Viba film).

Toda film *Ograda* se niti ne dogaja v Sloveniji, prav tako kakor na primer film *Tri četrtine sonca* (Jože Babič, 1959; glasba Bojan Adamič), ki se dogaja na Češkem. Tudi po mnogih mnenjih najboljši (in prvi pravi) slovenski mladinski celovečerni film *Vesna* (František Čap, 1953, glasba Bojan Adamič) ni »slovenski«, saj je bil režiser Čeh, ki je tega leta (1953) emigriral v tedanjo Jugoslavijo in pristal v Sloveniji. To je treba razčistiti že na začetku, saj bomo morali pri pregledu filmov ostati prizanesljivi do vseh soavtorjev in soproducentov, do mnogih igralcev in igralk, scenaristov in snemalcev, komponistov in izvajalcev, ki so bili vse prej kakor pa »slovenske gore list«.

Zgodnja leta slovenske filmske glasbe (1948–1960)

Če iz prvih idej izpustimo filma *V kraljestvu Zlatoroga* (Janko Ravnik, 1931) in pa *Triglavske strmine* (Ferdo Delak, 1932), ker spadata med filme brez zvoka, potem je dejansko prvi »resni« slovenski film, ki hodi v korak s časom svetovne kinematografije, vojna drama *Na svoji zemlji* (France Štiglic, 1948; glasba Marjan Kozina). Zgodba se dogaja na Primorskem, v zadnjih dveh letih osvobodilnega boja. Prebivalci tipične primorske vasi so najprej trpeli italijansko okupacijo (od podpisa Rapske pogodbe po prvi svetovni vojni) in kasneje še nemško. Zanje je bil odpor priložnost, da se osvobodijo tuje nadvlade. Film je hkrati vojni film o partizanskem boju in tudi film, ki pokaže vas in njene prebivalce, ki so ta boj enotno podpirali. V filmu nastopajo naturščiki in slovenski gledališki igralci, za katere je bil to prvi nastop na filmu. Kozina je naredil partituro za veliki simfonični orkester, zagotovo pa je najbolj znana tema »zemlje«, kakor jo je skladatelj sam imenoval, saj se je (čeprav nikoli uradno) zgledoval po ideji filmskega komponista Maxa Steinerja v filmu *V vrtincu* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) in njegovi legendarni melodiji za ozemlje, imenovano Tara.

Ko poslušamo obe omenjeni glasbeni temi, zlahka prepoznamo nadvse podobno orkestracijo in glasbeno dikcijo, ki je res nevarno blizu ponovitve. Filmska glasba je sicer po eni strani zapisana sliki in (če je narejena za igrani film) tudi filmski zgodbi, vendar sledi nekakšnim standardom časa in družbenih vzgibov, da ne rečemo trga. V zavedanju tega je tudi Kozina naredil herojsko, epsko glasbeno temo, ki se prek filma pne kakor dodatna vrednost – postavljena kasneje v koncertno izvedbo tudi kot suita za simfonični orkester. Pomembno je dejstvo, da se je (dobra) filmska glasba vedno selila tudi na koncertne odre in tam živela svoje avtonomno življenje. Tega je prav v zgodovini filmske glasbe precej, nekateri manj poučeni poslušalci pa mnogokrat niti ne vedo, da poslušajo izvirne filmske partiture. Lahko bi celo rekli, da gre

pri sami ideji filmske glasbe za idejo o umetnini, ki povezuje med seboj *enakovredne* umetniške izraze in ne več podrejenih ali izolirano oblikovanih vsebin.

Filmska glasba in filmski zvok sta posebna elementa, na katera se moramo včasih osredotočiti ločeno od filmske podobe. Včasih pa skupaj z njo. Filmski komponisti so izjemno natančni, in če so res dobri, potem glasbe ne prepuščajo naključju. Toda prav zvok (v filmu) je tisto, o čemer je treba kaj vedeti. Težko bi namreč rekli, da se zavedamo obstoja zvoka, saj ga hočemo nenehno razumeti kot neskončen privesek česar koli – zato pa smo izpostavili tiste, ki se zvoku na ta način ne morejo približati in ne tako izpostaviti. Toda Heleni, ki so v sebi harmonično združevali duhovno moč in odprtost,³ kakor pravi Überweg (Überweg 1863, 8), so zmogli misliti stvari tudi tedaj, ko jih niso uzrli, gledali, opazovali. Za njih je bilo tudi stanje duha in misli enako realno in resnično kakor svet okoli njih. Zato so bili njihovi bogovi tako resnični, kakor so za današnjega izgubljenega človeka resnični obrazi s TV zaslonov ali internetnih brskalnikov. Da ne govorimo o prijateljih s socialnih omrežij in drugih navideznih svetov. Obstajanje zvoka v tedanjem času ni imelo misli, ki bi se ukvarjala s tem, da ga je treba reciklirati, digitalizirati, ujeti v studijske aparate ali celo obdelovati, pač pa je imelo status Heglovega duha ali celo spoznanja, ki mu Nietzsche tolikokrat posveča vso svojo pozornost. Beremo lahko, da je ... *naloga vedno spraviti na dan tisto, kar moramo vselej ljubiti in občudovati in česar nas nobeno kasnejše spoznanje ne more oropati: veliki človek* (Nietzsche 1988, 801–802).⁴ Toda on je grštvo mislil kot *dogodek*, kot nekaj, kar presega vsakdan. In tako je postal zvok (oz. njegovo spoznanje in ukvarjanje z njim) bolj pomemben od samega vprašanja in spoznanja zvoka. Zvok je postal del glasbe. Del filmske glasbe.

Film *Trst* (France Štiglic, 1951; glasba Marijan Lipovšek) je drugi takšen projekt, pri katerem je sodeloval slovenski skladatelj, a je bistveno manj monumentalen kot *Na svoji zemlji*. Lipovšek se je zadovoljil z nekoliko manjšim orkestrom in dovolil sliki, da večkrat prevzame vodilno vlogo. Zgodba sama je manj pomembna, celo trivialna. Partitura se spogleduje z znanimi, klasičnimi in predvidljivimi elementi, med katerimi prevladujejo klišejske rešitve napetosti (*glissando*, *tremolo*) in sprostitve (tonalnost, čiste harmonije). Toda Kozina se je po Lipovšku vrnil z drugačno dikcijo – ta se je pokazala v filmu *Kekec* (Jože Gale, 1951) – in naredil izjemno spevno, populistično partituro. Film je na-

³ Iz teh idej so se razvile tudi mnoge okultne vede, nekakšne para-znanstvene discipline, ki tako rade hodijo po robu med znanostjo in ne-znanostjo.

⁴ Ideja Človeka je pri Nietzscheju povezana z mnogimi različnimi modeli in interpretacijami, najbolj popularna je seveda njegova izjava o *nad-človeku*, ki pa je doživela v ne toliko oddaljeni zgodovini žal precej izkrivljanj.

stal po priljubljeni istoimenski zgodbi Josipa Vandota, ki se dogaja v idilični vasi sredi slovenskih gora, v kateri živi deček z imenom Kekec.



Slika 3 – Prizor iz filma *Srečno, Kekec* (1963)

Z dvema nadaljevanjema (*Srečno, Kekec*, 1963, glasba Marijan Vopivec; in *Kekčeve ukane*, 1968, glasba Bojan Adamič) je *Kekec* postal nacionalna znamenitost. Film *Kekec* je tudi prvi slovenski film, ki je dobil mednarodno nagrado: zlatega leva v kategoriji otroških filmov na Beneškem filmskem festivalu leta 1951. V tem času smo dobili še film *Svet na Kajžarju* (France Štiglic, 1952; glasba Ciril Cvetko), ki pa ni predstavljal velikega glasbenega dogodka. Cvetko je sicer spoštovan komponist svojega časa, vendar moramo priznati, da je njegova filmska partitura bolj kot ne dodatek k filmski zgodbi. Nič drugega. Orkester Slovenske filharmonije je sicer naredil spodobno delo, vendar imamo nenehno občutek, da poslušamo glasbo, ki je bila mišljena kot koncertna umetnina in ne kot sooblikovalka filmske podobe.

Tako kot so nekoč verjeli, da jih bo povozil vlak s filmskega platna (in se temu dejstvu danes prizanesljivo smejimo), danes verjamemo, da neki pralni prašek zares odstrani vse madeže, ker to vidimo (prav tako kakor so nekoč videli vlak) na filmu. In pri tem ni pomembno, gre za digitalno ali analogno tehniko, za televizijo, internet ali kino. Vseeno. Zato je v tem obdobju treba omeniti še film *Dolina miru* (France Štiglic, 1956; glasba Marjan Kozina), ki je bil nominiran za zlato palmo na filmskem festivalu v Cannesu (Štiglic za režijo) in nagrado za glavno moško vlogo (Jim – John Kitzmiller). Adamič je napisal polnokrvno, veliko partituro, s katero je pokazal na razvoj slovenske filmske glasbe:

nekje med simfoničnim zvokom svetovnih epskih filmskih produkcij (Steiner, Newman, Waxman, Korngold, Friedhofer, Tiomkin) in kasnejših, nekoliko sodobnejših zvokov (Young, Rozsa, Herrmann, Mancini). Vsa najrazličnejša prizadevanja muzikologov in etnologov se vedno končajo klavrno, da ne rečemo kar žalostno, ko poskušajo analizirati filmsko glasbo z orodji klasične glasbene doktrine. Samoumevnost je namreč tista čudna stvar, s katero ne moremo predreti ali prevrniti uma, ki je vsaj delno očiščen partikularne navlake vsakodnevnega komercialnega obstreljevanja. S povedanim pa nikakor ne trdimo, da je filmska glasba le za nekakšne posvečene guruje, templjarje umetnosti, da je le za elitne posameznike ali da je del samooklicane kaste, v kateri ruralno občestvo nima kaj iskati. Ne.

Ob robu tega obdobja je zanimiv še film *Tri četrtine sonca* (Jože Babič, 1959; glasba Bojan Adamič). Filmska partitura, ki jo je Adamič ponudil v tem filmu, je sestavljena skoraj epizodno. Lahko bi celo rekli, da se v bistvu ukvarja s filmskimi liki, njihovimi notranjimi svetovi in strahovi, veliko manj pa s tisto »klasično« filmskoglasbeno pripovedjo, ki je bila tedaj najbolj razširjena. Partitura vsebuje elemente večjih in daljših melodičnih zamahov, vsekakor pa tudi nekaj intimnega premišljevanja in situacijske problematike. Adamič se, lahko bi rekli, ukvarja s *filmskim pomenom*.

Iz tega pa izvira glasbeni zvok, ki zaznamuje film *Dobri stari pianino* (France Kosmač, 1959; glasba Marijan Lipovšek). Partitura res ni velika, a je izjemno intimna. Zgodba pravi, da pianist Gaber živi za glasbo in se ne ukvarja s pritlehnimi težavami, ki jih je prinesla vojna. Nemci ga aretirajo, saj med notnim črtovjem odkrijejo peterokrake zvezde. V šolo se kmalu zatem zateče ilegalec in v pianino skrije pištolo. Stari pianino se po mnogih težavah znajde v cerkvi, kjer so nameščeni belogardisti. Pogumna Anuška se odloči, da bo z igranjem sporočila partizanom, ali je eksploziv, s katerim naj bi partizani razstrelili belogardistično postojanko, že nameščen. Partizani res uničijo njihovo utrdbo, Anuška pa ostane ujeta med sovražniki. In tako pianino postane tudi glasbeni element, ki ga Lipovšek uporabi kot glasbilo in kot rdečo nit svoje glasbene pripovedi znotraj tega filma.

Obdobje zaključujejo filmi, med katerimi so *Akcija* (Jane Kavčič, 1960; glasba Alojz Srebotnjak), *X-25 javlja* (František Čap, 1960; glasba Bojan Adamič) in *Deveti krog* (France Štiglic, 1960; glasba Branimir Sakač). Če začnemo pri koncu: partitura, ki jo je naredil Sakač, je moderna, celo popevkarsko razpoložena in živahna, čeprav dramatična in emocionalna. Adamičev *X-25* se ponovno postavlja v držo, ki jo pri tem skladatelju že dobro poznamo, in lahko mirno rečemo, da ne odstopa prav mnogo od vsega, kar smo do tedaj že slišali. V tem letu je bila zagotovo boljša slovenska filmska partitura izpod peresa Alojza Srebotnjaka, saj v filmu *Akcija* resnično živi skupaj s sliko. Srebotnjak je kot odličen mojster orkestracije posegal po najrazličnejših orkestrskih barvah in tako

izrazito sooblikoval celotno filmsko zgodbo, ki se pravzaprav ukvarja z enim samim vprašanjem: Ali je preboj iz okupiranega mesta, kjer je ujeta skupina partizanov, sploh možen? Za to Srebotnjakovo partituro bi lahko uporabili tisti znameniti miselni obrat, trik, ki pravi, da je dobra filmska glasba tista, ki jo preslišimo. Toda – filmsko glasbo mnogokrat preslišimo zato, ker je resnična. A filma kot takšnega nikdar ne preslišimo. Sploh pa ne v celoti. A ga tudi ne slišimo. Integriramo ga v enega od svetov, v katerih živimo tukaj, zdaj in nenehno – tako kot se filmski junaki in junakinje rodijo vsakokrat, ko v dvorani ugasnejo luči in se začne filmska predstava. S tem postane vprašanje slišanja dejansko vprašanje *verjetja*, a to je popolnoma druga zgodba, ki pa nima prav srečnega konca.

Glasbeno-filmski žanr v slovenskem filmu

Filmska glasbe je *glasbeni žanr*. Gre le za glasbo, ki poveže dva sveta – svet želje in strasti s svetom sanj. Oboje je torej dosegljivo na nek poseben, specifičen način – preko filma. Vendar je tukaj na delu nekaj sublimnega, kot bomo videli v nadaljevanju. Glasba najstnikov se namreč potaplja v vsaj tri pomembne glasbene in neglasbene elemente: v besedilo, žanr in podobo. In vse troje se zapisuje kot nek mladostni *topos*, kot dejstvo *par excellence*, ki ga je že Kant poimenoval *ugodje*. Besedila, ki jih prinaša tovrstna glasbena (sub)kultura, se ozirajo na trende, ki so v nekem trenutku aktualni, pa tudi na tiste vedno prisotne, nenehno se vrteče mantre okoli vprašanj, ki odraščajočega človeka pač najbolj privlačijo. Razlike nastajajo predvsem v glasbenih žanrih, kjer se pač kažejo drugačnosti v poteh, kako nagovoriti ozadja sublimnega. Ljubezni? Ne. Naslednja filmsko-glasbena legitimnost leži vsekakor v družbeno-pojavnem prostoru, torej v njenem žanru, ki poudarja določen (družbeni) moment, status, prepoznavnost enakih in enakomislečih, nagonsko čredništvo, identiteto po spolu ali spolni usmerjenosti, kar pa potegne za seboj še nešteto nians in možnosti opredeljevanja. Poudarimo: *opredeljevanja*.

Morda najzanimivejša in najbolj pestra diskusija nastane, ko se filmska glasba pomeša s programi drugih interesentov – z modo, industrijo trendovskih elementov, s tako imenovanimi *nujnostmi*, ko postane glasbeni odziv (ali odziv na glasbo) čisto družbeno vprašanje, vidno in vide-no, medijsko izpostavljeno in opredeljeno, ko se glasbeniki/glasbenice oblikujejo po nujnosti propagandnih šablon, predvidljivih obrazcev za uspeh in popularnost, ko se izkazujejo kot monopolna skupina, ki ima možnost uspeha brez znanja in truda, ko postane zvezdnitvo samo sebi namen in ko se okoli njih ustvari avreola božanskosti, njihova glasba pa dobi mitične razsežnosti.

Potrošniki se odločajo za poslušanje glasbe prav zato, kar jim ti idoli preko najrazličnejših kanalov sporočajo uresničitev sanj, v katerih

domujejo njihove želje in strasti. Poudariti pa velja, da so te želje daleč onstran racionalnega okvirja. So želje, ki so v osnovi zapustile varne okope naučene morale in previdne kreposti ter se realizirale v kiberne- tičnem prostoru – v glasbi sami.



Slika 4 – Prizor iz filma *Tistega lepega dne* (1962)

Na tem mestu ne smemo spregledati filma *Tistega lepega dne* (France Štiglic, 1962; glasba Alojz Srebotnjak) z več kot odlično trpko in komično partituro mojstra Srebotnjaka. Skladatelj večne pesmi za moške zборе z naslovom *Bori* (na besedilo Srečka Kosovela) se je v tem filmu izkazal kot odličen glasbeni pripovednik, ki razume tako filmski jezik kot tudi sporočilnost in večdimenzionalnost razumevanja filmske glasbe – sploh pa njeno intuitivno in sugestivno moč. Dve leti kasneje je izpod njegovega peresa nastala partitura v popolnoma drugem žanrskem duhu in v popolnoma drugi glasbeni preobleki. Gre za enega najbolj legendarnih slovenskih filmov *Ne joči, Peter* (France Štiglic, 1964), za katerega je bila ustvarjena morda prva »hollywoodska« partitura v smislu dobrega celostnega filma. Srebotnjak je v njej pokazal vse svoje znanje – tako komponista in razumnika, ki se spogleduje s filmom kot največjim partnerjem v popotovanju zgodbe, kot tudi sodobnega skladatelja, ki ponudi poslušalcem izjemno subtilne, premišljene ter prebrane tone in zvoke, s katerimi dodaja nesporno najpomembnejšo dimenzijo filma: zvok, potopljen v glasbo. To svoje glasbeno spoznanje prav tako nadaljuje v filmu *Amandus* (France Štiglic, 1966), v katerem morda še bolj razvije dialog s sliko.

Prva jazzovsko obarvana filmska partitura je bila napisana za film *Zgodba, ki je ni* (Matjaž Klopčič, 1967; glasba Jože Privšek), saj se zgleduje po komponistu Henryju Manciniju in njegovem zvoku za znamenitega animiranega junaka z imenom *Rožnati panter*. Prav to vzdušje je Privšek priložil še k filmu *Na papirnatih avionih* (Matjaž Klopčič, 1967). Ne smemo pa prezreti filma *Ko zorijo jagode* (Rajko Ranfl, 1978), za katerega je Privšek naredil izredno jazzy obarvano partituro, ki se spogleduje s problemi in dozorevanjem najstnice Jagode Kopriva (Irena Krajnc), ki živi v Ljubljani z mamo (Lidija Kozlovič), očetom (Sandi Krošl) in sestro Marinko (Ksenija Temimovič). Film je prav zaradi popevke z naslovom Jagoda postal popularen tudi med mlajšo generacijo.

Prvi slovenski celovečerni film, v katerem je sodelovala pop-rock skupina, je bil film *Sončni krik* (Boštjan Hladnik, 1968). Gre za glasbeno skupino iz Kopra z imenom *Kameleoni*, v tedanji zasedbi: Danilo Kocjančič, Jadran Ogrin, Marijan Maliković, Vanja Valič in Tulio Furlanič. Šlo je za izjemno drzen, toda svež filmski pogled na beatniško generacijo in sploh na življenje. Če je film nekoliko majav, pa ga glasba nedvomno postavlja v samo sredinošče tedanje *flower-power* scene in svetovnega mirovnega gibanja. Iz tega časa pa je tudi mladinski film, ki je postal ena bolj gledanih TV-nadaljevanj – *Bratovščina Sinjega galeba* (France Štiglic, 1969; glasba Marijan Vodopivec). Film je nastal po literarni predlogi, katere avtor je mladinski pisatelj Tone Seliškar, slovenski mladinsko-otroški *evergreen* tega filma pa je pesem *Sinji galeb*. Lahko jo postavimo ob bok *Kekčevi pesmi* v filmu *Srečno, Kekec* (Jože Gale, 1963; glasba Marijan Vodopivec). Obe skladbi je napisal Marijan Vodopivec, čigar ime je žal precej spregledano.

Drzna partitura na začetku novega desetletja je nastala za film *Maškarada* (Boštjan Hladnik, 1971; glasba Bojan Adamič). Adamič se je z njo postavil na stran vprašanja družbene vloge glasbe – tudi skozi filmski pogled. Družbeni razkoli, ljubezensko-erotični elementi niso neizrekljivi v filmskoglasbenem jeziku, zato se jim skladatelj približa z idejo problematiziranja. V Hladnikovih drznih prizorih se v glasbi ne odzove emocionalnost, ki naj bi gledalca pasivizirala – filmska partitura ga postavi v nasproten položaj: aktivira ga. Glasba ni del filmskega dogodka, temveč njegova zadržana komentatorka, tu in tam celo izzove ekshibicionistično oko kamere, da se poigra s tišino. Prav zaradi tega lahko rečemo, da sta bila Hladnik in Adamič v tem času pomemben tandem za razvoj slovenske filmske zgodovine.

V tem obdobju je nastala tudi ena bolj preigravanih partitur slovenskega filma: *Cvetje v jeseni* (Matjaž Klopčič, 1973; glasba Urban Koder). Citre, ki jih je uporabil Koder, so postale tako rekoč »slovenski« javni glasbeni rekvizit, v katerega se ujame celoten film. Kar mu gre očitati, je silna podobnost z glasbeno idejo, ki smo jo srečali kar nekaj let prej v filmu *Tretji človek* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949; glasba Anton Karas). Toda občinstvo tega Kodrovega podviga tako ali tako ne

razume v tem smislu, zato je njegovo *Cvetje v jeseni* takšna slovenska filmskoglasbena večno zelena uspešnica, da od melodramatičnosti kar »poka po šivih«.

V slovenski popevkarski filmski zakladnici tega časa pa je še ena uspešnica: imenuje se *Sreča na vrhovi* (Jane Kavčič, 1977; glasba Dečo Žgur). Glasbena popevka tega filma je še danes ena bolj popularnih in jo poznajo generacije. Temu je sledil drzni filmski projekt, v katerem je glasbo prispeval eden prodornejših, žal že pokojnih slovenskih kantavtorjev. Gre za film z naslovom *Krč* (Božo Šprajc, 1979), za katerega je subtilno, tudi odrezavo, vsekakor pa nekoliko melanholično in alkoholično glasbo naredil Tomaž Pengov. Skladatelj je več kot dobro ujel filmsko idejo in žalostno usodo malega slovenskega zakotnega, zaostalega podeželskega življenja. Trpko, a vendar delujoče.

To obdobje zamejujeta dva filma, ki sta za slovensko kinematografijo in filmsko glasbo precej pomembna. Prvi ima naslov *Splav Meduze* (Karpo Godina, 1980; glasba Mladen in Predrag Vranešević), drugi pa *Nasvidenje v naslednji vojni* (Živojin Pavlović, 1980; glasba Bojan Adamič). Filma omenjamo predvsem zato, ker gre za nekakšno bipolarno motnjo pri razumevanju celostne zgradbe »slovenske« umetnosti. *Splav Meduze* je režiral slovenski režiser, glasbo pa sta prispevala glasbenika novosadskega novega vala iz skupine *Laboratorija zvuka*. Igrali so namreč jamajške *reggae* in *ska* ritme v kombinacijah z izrazito erotičnimi besedili. In kot takšni so se v film *Splav Meduze* resnično potopili. Na drugi strani pa je film *Nasvidenje v naslednji vojni* delo srbskega režiserja in slovenskega komponista. Adamič je prispeval veliko simfonično partituro, s katero je več kot odlično označil tako ironijo kakor tudi realnost tega, kar je ostalo v ljudeh po vojni: samo žalost in razočaranje.

Sodobnejši trenutki slovenske filmske glasbe (1981-2000)

Obdobje slovenskega filma, gledano in poslušano v duhu sodobnosti, nam je najprej ponudilo film *Krizno obdobje* (Franci Slak, 1981), nekakšen napovednik vsega, kar se je zgodilo kasneje, sicer pa Slakov prvenec. Film je za slovensko zgodovino morda še najbolj zanimiv zaradi resničnega produkcijskega in koprodukcijskega kolaža: sodelovale so namreč kar štiri produkcijske hiše: Art film 80 in Inex Film (oba iz Beograda), od domačih pa Viba film in RTV Ljubljana. Filmski zvok je bil v rokah ene prvih mojstric, Hanne Preuss Slak, glasba pa je bila v celoti arhivska. Že takoj naslednje leto smo lahko videli in slišali film *Rdeči Boogie ali Kaj ti je deklica* (Karpo Godina, 1982; glasba Janez Gregorc). Po glasbeni plati gre za izjemno zanimiv kolaž znanih in manj znanih melodij, ki jih je žal že pokojni jazzovski skladatelj Janez Gregorc spletel v nadvse zanimiv in uspešen šopek. Sicer pa v filmu nastopa tudi več glasbenikov, med katerimi so Peter Lovšin, Zoran Predin, Ditka Haberl in Bogdana Herman.

Med resnično drugačnimi filmi, ki so nastali v tem obdobju, je že omenjen film *Butnskala* (Franci Slak, 1985; glasba Bojan Adamič). Mor-da je to najbolj svojevrsten film, pri katerem je sodeloval Adamič. V vsej zgodovini njegovih partitur ni primera, kjer bi ponudil tako heterogeno glasbeno misel kakor prav v tem filmu. Ker gre za komedijo, je jasno, da so v partituri komični elementi. Vendar je šel Adamič še nekoliko dalje – v glasbeni jezik je ujel tudi enigmatičnost in grotesknost film-skih likov, ki se gibljejo (živijo, delujejo) v popolnoma »drugem« svetu, kakor bi pričakovali. Filmska glasba tako ne more biti interpretatorka dogajanja (čeprav bi lahko rekli, da na določenih mestih je), temveč mora vsebovati tiste druge elemente, ki jih slika ne izpolnjuje – recimo misel gledalca ob določenem prizoru ali pa komentar k poanti, ki je bi-la izrečena kot na primer *namig*. Prav slednje je vsekakor v filmu *Butn-skala* nekaj, kar deluje skoraj nenehno – predvsem v besedilnem svetu filma. Z nekakšno montypythonsko držo, zmedeno dinamiko in skrajno absurdnimi kombinacijami se Adamič spopada v dialogu s svojo glasbo in filmskim dogajanjem. Je zaletavanje z glavo v skalo šport ali pa le maneuver tistih, ki morajo (in želijo) poskusiti še kaj novega? Filmska partitura pospremi pravzaprav vsak »skok« z drugačno idejo, vse pa le-po pospravi v šopek ironije, s katero nenehno zabava, izpolnjuje vrzeli in poganja cirkus »butnskale« naprej.

Samo leto kasneje je nastal mladinski film, katerega glasbeno zgo-dovino piše pesem: gre za *Poletje v školjki* (Tugo Štiglic, 1986; glasba Jani Golob). Skladatelj Golob se je že večkrat pokazal kot izjemen me-lodik in mojster orkestracije, ki niha med sodobnimi prijemi in neka-kšno debussyjevsko impresijo. Mnogi ljubitelji tega filma poznajo son-ga *Dlan išče dlan* in *Prisluhni školjki*, ki sta bila dolgo časa tudi uspešnici mnogih radijskih postaj.

Slovenski film redko premore odlično komedijo/satiro, ki skozi oko kamere opazuje svojo lastno zgodovino. Tako je v tem obdobju nastal film *Moj ata, socialistični kulak* (Matjaž Klopčič, 1987; glasba Jože Pri-všek). Kot izvrsten scenarist se je v njem preizkusil Tone Partljič, po glasbeni plati pa poslušamo Privškovo partituro, ki hodi po robu med resnimi in komičnimi toni. Odločitev za tega komponista je bila baje v rokah direktorja filma, Pavleta Kogoja. In moramo priznati, da je izbral več kot odlično. Privšek se poigrava z najrazličnejšimi glasbenimi ele-menti in kombinacijami, od solističnih glasbenih vložkov in drobnih interpunkcij do večjih elementov in kompaktnejšega filmskega zvoka. Lahko bi celo rekli, da je partitura nekoliko podobna kot tista za film *Ko zorijo jagode* (Rajko Ranfl, 1978).



Slika 5 – Prizor iz filma *Moj ata, socialistični kulak* (1987)

Poseben položaj v slovenski filmski zgodovini ima prav gotovo film *Umetni raj* (Karpo Godina, 1990; glasba Mladen in Predrag Vranešević). Že omenjena promotorja iz skupine *Laboratorija zvuka* sta tukaj pokazala veliko manj kakor v *Splavu Meduze*, vendar jima lahko priznamo filmskoglasbeno idejo kot kolorit. Film omenjamo bolj zaradi njegove zgodovinskopripovedne poante, saj se vrta okoli režiserja Fritza Langa (avtorja kultnega filma *Metropolis*, 1927, katerega odlomke v filmu *Umetni raj* tudi vidimo) ter tako predstavlja poklon Grossmannu in Langu. Zgodba se namreč dogaja v času, ki ga je Lang (kot vojaški oficir v prvi svetovni vojni) preživel v slovenski hiši advokata Karola Gatnika. In Gatnik je vsekakor Grossmann.

Prvi film v samostojni Sloveniji pa je komedija *Babica gre na jug* (Vinci Vogue Anžlovar, 1991; glasba Milko Lazar in Vinci Vogue Anžlovar). Sam film je odlična filmska beletristika, po glasbeni plati pa zadovolji marsikaterega poslušalca – gre za privlačno, neposredno in vsečno partituro, ki se neprisiljeno naslanja na zgodbo in na slikovne

ambiente celotne zgodbe. In na tem mestu se začneja tista »čistejša« zgodovina slovenskega filma, če hočemo poudariti geografsko in ideološko neodvisnost. Vendar, kakor bomo videli v nadaljevanju, to ni vedno preprosto, saj je treba nekatere stvari v življenju pač – vedeti.

Popotovanje po slovenski filmskोगlasbeni zgodovini nas je privedlo do filma *Rabljeva freska* (Anton Tomašič, 1995; glasba Slavko Avsenik ml.), v katerem je partitura ena od odličnih sooblikovalk celotnega filmskega vzdušja in razumevanja. Komponist Avsenik mlajši izhaja iz glasbene družine Avsenik, ki je širšemu občinstvu najbolj znana kot ena prvih »oberkrajner« glasbenih skupin z narodno-zabavnim pečatom. Končal je študij jaza in klavirja v Avstriji, potem pa še Berklee College v Bostonu na Oddelku za filmsko glasbo, in je tako prvi slovenski šolani komponist, ki ve, kaj je filmska glasba.

V tem obdobju je s filmom *Ekspres, ekspres* (Igor Šterk, 1997; glasba Mitja Vrhovnik Smrekar) slovenska filmska glasba dobila še eno zanimivo ime. Vrhovnik Smrekar namreč postavlja svojo glasbeno paletu med klasični kompozicijski slog in sodobne, umetne zvoke. Njegove partiture se tako berejo kot studijsko narejeni posnetki in hkrati koncertne enote, ki jih lahko prevajamo tudi v »resno« glasbeno govornico. V filmu *Ekspres, ekspres* se tako pokaže prav kot interpretator dveh različnih likov, dveh različnih usod – in dveh različnih poti. Vrhovnik Smrekar se je morda še najbolj glasbeno pokazal v kasnejšem filmu *Gremo mi po svoje* (Miha Hočevar, 2010), ki pa ima svoje prednosti in svoje slabosti. Morda je njegova najboljša filmska partitura tista za film *Sladke sanje* (Sašo Podgoršek, 2001), kjer sta glasba in gramofon tudi osrednja lika filmske pripovedi.

To obdobje je zaznamoval tudi edini slovenski animirani celovečerni film *Socializacija bika?* (Zvonko Čoh in Milan Erič, 1998; glasba Slavko Avsenik ml.). Res je, da se ponovno srečamo z Avsenikom mlajšim, ki se je kot izjemo iskriv in navihani komponist podal v vse mogoče in nemogoče glasbene kombinacije, s katerimi je popestril tako rekoč vsako bikovo stanje. Film je odlična farsa na tedanje in sedanje družbo, s katero je Avsenik prek svojih not spletel zanimivo prijateljstvo: slika in glasba z roko v roki, kakor že nekoč pri risankah *Tom in Jerry* ali v filmih *Stana* (Laurela) in *Olija* (Oliverja Hardyja). Preprosto – par.

Čisto na robu tega obdobja je še film *Kam pluje ta ladja* (Želimir Žilnik, 2000; glasba Martyn Jacques), ki ponovno dokazuje, da je v koprodukciji smisel. Izvajalci glasbe so *The Tiger Lillies*, sicer pa je film nastal v producerski navezi Teresianum B.T. Budimpešta, RTV Črna gora, VPK Ljubljana in Terra Film iz Novega Sada. Glasba je delo Martyna Jacquesa, vokalista in multiinstrumentalista britanskega tria *The Tiger Lillies*, ki je nekakšna »črna« kabaretna kombinacija klovnovstva, zabavljaštva in trpkega humorja. Ker sledijo brechtovskemu glasbenemu žanru, predvsem pa navezi Brecht-Weill (in s tem njuni morda najboljši stvaritvi z naslovom *Opera za tri groše* / *Die Dreigroschenoper*, 1928),

moramo priznati, da je prav to čutiti tudi v tem filmu. Zato bi težko rekli, da gre za »slovensko« filmsko glasbo, čeprav je sam film zaradi režiserja prepoznan kot »domači«, baza IMDb pa ga uvršča med jugoslovanske filme pod naslovom *Kud plovci ovaj brod*. Tudi prav.

Nove ideje (2001–2015)

Leta 2001 se je k slovenskemu filmskemu platnu vrnil skladatelj iz preteklosti – in to v filmu *Barabe!* (Miran Zupanič, 2001; glasba Urban Koder). S tem projektom se je Koder ponovno preizkusil, po *Cvetju v jeseni* (1973) in kasnejših filmih, med katerimi so *Ljubezen nam je vsem v pogubo* (Jože Gale, 1987), *Črna orhideja* (Matjaž Klopčič, 1989) ter *Carmen* (Metod Pevec, 1995). Priznati moramo, da bistveno manj uspešno, saj je v njegovi glasbi opaziti zadrževanje v tistih srečnih časih, ko je bil slovenski film namenjen dramatiziranju ruralnega človeka in spraševanju o smislu življenja. Tukaj pa imamo opraviti z idejo mafijskega podzemlja in zamaknjeno umetniško dušo, kar pa Kodru ni najbolj pisano na kožo. Kot starosta slovenskega filma je sicer zanimiv komponist, vendar bistveno premalo aktualen v drznosti kompozicijskega pristopa in izbora instrumentacije.

Leto kasneje je na filmska platna prišel film *Šelestenje* (Janez Lapajne, 2002; glasba Uroš Rakovec), s katerim se vzpostavlja nov duh slovenske kinematografije, po glasbeni plati pa gre za skoraj minimalističen pristop. Vendar sta Lapajne in Rakovec postala kar uspešen tandem, saj sta kasneje izpeljala še več skupnih projektov. Omeniti velja filma *Kratki stiki* (2006) in *Kdo se boji črnega moža* (2012). V tem času je nastal tudi film *Instalacija ljubezni* (Maja Weiss, 2007; glasba Chris Eckman). Glasbenik Eckman prihaja iz Seattla, vendar že nekaj let živi in ustvarja v Sloveniji. Bolj znan je kot vodja uveljavljene ameriške zasedbe *The Walkabouts*, ki obstaja že od leta 1983. Tako imamo na slovenskem filmskoglasbenem prizorišču novega glasbenika, ki je v film vpeljal nekaj drugačnih, lahko bi rekli celo avantgardnih zvokov. Sicer je zelo poslušljiv in melodičen, celo liričen skladatelj. Morda pa je prav to tista os, ki jo slovenski filmski zvok nenehno potrebuje. V tem času je nastal tudi film, ki nenehno ugotavlja, kako se v sodobni slovenski družbi in družini spreminjajo odnosi in razmere – njegov naslov je *Hit poletja* (Metod Pevec, 2008; glasba Boštjan Gombač). Gombača poznamo bolj kot klarinetista in izvajalca keltske glasbe (*The Dubliners*), kar pa pomeni, da je njegova glasba v tem filmu večinoma epizodna. Toda ima svoj tok in ima smisel – seveda, če jo poslušamo skupaj s filmom. Ker ne gre za veliko partiturno stvaritev, jo moramo pač vzeti v paketu s filmsko podobo in zgodbo.

Po filmskoglasbeni plati zanimiv film je vsekakor tudi *Slovenka* (Damjan Kozole, 2009; glasba duo Silence). Kdo sta *Silence*? Gre za slovenski elektronski, sintetični pop in »soundtrack« duo, ki ga tvorita Boris

Benko in Primož Hladnik. Glasbenika eksperimentirata z zvokom, njuna najbolj karakterna glasbena poteza pa je zagotovo nekakšna mešanica retroromantike, melanholije in tihih, prikritih strasti. Z njuno glasbo je postal tudi film *Slovenka* vreden poslušanja, čeprav je zgodba sama nekoliko trivialna, na trenutke celo naivna in šepava. Ampak – film je dobra kombinacija slike in glasbe.

Omeniti moramo še film *Kruha in iger* (Klemen Dvornik, 2011; glasba Davor Herceg). Herceg prihaja v slovenski film z zanimivimi glasbenimi idejami, rodil se je v Zagrebu, kjer je tudi študiral glasbo, sicer pa je 2014. leta zaključil tudi izobraževanje na Berkleeju. Njegova glasba je sodobna in všečna hkrati, polna dobrih domislic, ki so izrazito filmske in propovedne. Njegovo glasbo lahko slišimo tudi v družbenoprobemskem filmu *Zapelji me* (Marko Šantić, 2013), kjer pa se nam pokaže tudi kot skladatelj daljših enot. Svojo glasbeno zgodbo je nato nadaljeval v svežem filmu *Idila* (Tomaž Gorkič, 2014), za katerega pa ne moremo trditi, da je (vsaj po glasbeni plati) eden od velikih dosežkov slovenske kinematografije.

Slovenska filmska glasba je tako vredna zaključnega premisleka: gre za to, da zvoki sami pogosto proizvajajo neko misel, toda obstaja še en presežek – zvoki namreč lahko proizvajajo tudi določen *smisel*, torej zvočni nadelement, ki sam na sebi nima nekega posebnega (lingvističnega) smisla, vendar lahko obstaja samo zaradi svoje posebne zvočnosti, zadoščenja, zaradi užitka nad zvokom samim. To je zvok filmske glasbe. Ne smemo pozabiti misli, ki jo je Lewis Carroll zapisal v svojem znamenitem delu *Alica v čudežni deželi*. Alica namreč v nekem trenutku reče: *Poskrbite za smisel in zvoki bodo poskrbeli sami zase* (izv. *Take care of the sense and the sounds will take care of themselves*). Razumeti moramo, da gre za podaljšano, nekako pobrušeno misel znanega angleškega pregovora: *Poskrbite za penije in funti bodo poskrbeli sami zase* (izv. *Take care of the pence and the pounds will take care of themselves*). Analogija povezave med peniji in funti je torej enaka povezavi med smisli in zvoki.

Ta na prvi pogled morda nenavadna misel nam da vedeti, da ni zvoka brez smisla, prav tako pa ne smisla brez zvoka. A kaj se zgodi, ko smisel zgrešimo, ko ne zadanemo prave poti, v katero je šel zvok? Ko je torej interpretacija nekaj drugega kot predvideno miselno potovanje, ki ga je določen zvok imel v svojem začetku? Zagotovo se ne podre svet, prej obratno. Zgradi se nov svet – svet imaginarnega dojemanja realnosti. Svet filmskega zvoka in s tem svet filmske glasbe.

K zaključku prvega dela

Večkrat smo že poudarili, da je glasba prva in praktično edina med umetnostmi, ki je že od nekdaj poznala virtualnost. Paradoks, ki se pri današnjih potrošnikih manifestira preko oblike vnašanja večjih in večjih količin glasbe, kljub temu, da se po drugi strani zavedajo, da je večina le-te *trash*, smeti, navlaka in 'plaža', pa povzroča pravo realizacijo njenega bistva – uresničuje se manko *teles*a samega subjekta, ki se popotaplja v breztelesno realnost, v kateri je vse mogoče. Ta beg, ta dolgčas daje posamezniku/posameznici možnost, da se prekrije z brezaktivnim principom, z demobiliziranim poslušalcem, ki le lebdi v brezinteresnem stanju, v brezvoljnosti in v okolju, ki je kakor ustvarjeno za to, da generira nenehni eksces.

Zagotovo lahko zapazimo tudi prisotnost določene oblike melanholije, vendar potrošnik sam ne ve, za čem žaluje, to žalovanje mu večinoma ponudijo izvajalci in izvajalke – žalovanje za mladostjo, izgubo časa, ljubezni, prijateljev ali še česa bolj 'lepljivega'. Vse to se zelo hitro sprevrže v afekte, s katerimi pa je strukturno povezana regresija, nekakšna anti-dinamika konstituiranja subjekta kot bitja, ki je nagnjeno k progresivnemu mišljenju in delovanju.

Glasba ima vedno pravi odgovor – v zavedanju tega procesa, te umske regresije, pač potrošniku ponudi hiter izhod – *don't worry, be happy*, mu reče. Torej – ne skrbi, bodi srečen, pa bo že kako. Sam objekt melanholije vznikne v regresu in od tod, kot pravi Freud v svojem slavnem spisu na to temo (Freud 2012, 197–217),⁵ se rodi trdovratna neodpravljljivost, nepozdravljivost, resnična nepovratnost izgube ljubljene objekta, in edino od tu je pomembna razlika v odnosu do žalovanja, ki je vselej žalovanje za nečem predobstoječim, torej za reprezentiranim objektom. Ta je virtualno izgubljen (in zato lahko samo *tam-preko/onkraj* najden), objekt melanholije pa je bistveno reprezentativen, simbolno nelokalizabilen in zanj resnično vznikne šele tedaj, ko je izgubljen.⁶ S tem lahko nekako redefiniramo to, po čemer današnji potrošniki tako hrepenijo – gre dejansko za željo po neuslišani ljubezni, saj so le tedaj sposobni jadikovanja, tarnanja, občutenja bolečine in vsega pomilovanja vredni.

Tako je v tem njihovem žalovanju ljubljeni objekt že vnaprej izgubljen, njihov libido pa ostaja fiksiran na čisto reprezentacijo dogodka,

⁵ To je študija z naslovom *Žalovanje in melanholija*, ki jo najdemo v njegovih Metapsiholoških spisih.

⁶ Samo pomislimo na čudno ne-logiko, ko mladinski pevski zbor na odru prepeva pesem *Oj, mladost ti moja* ali pa vzneseno popularno pesem Adija Smolarja *Dvajset ljubic*. Oboje je enako smešno, le da je druga pesem del njihovega vsakdanjega repertoarja, saj je besedilo napisano v maniri želje po okušanju strasti dvajsetih ljubic. Zanimivo je tudi dejstvo, da pri tej pesmi enako živahno sodelujejo dekleta, čeprav popevka ne govori o ljubimcih.

ki ga sploh ni bilo. Ali drugače: *potrošnik* vedno 'preko ovinka' izpelje simbolno odsotnost objekta želje, s tem pa ohranja notranje ravno-vesje med fiksacijo in simbolno reprezentacijo, znotraj katere je čisti objektivni referent tako ali tako že nujno izgubljen. V to praznino pa je mogoče strpati le še naslednji želeči objekt, ki mora biti izgubljen, še preden se uresniči. In film postane eden bolj iskanih artiklov.

Pred seboj imamo torej začaran krog medijskega kapitalizma in odvisnost od družbenih medijev.

Zato je *vzgoja za medije* tako pomembna – in morda je prav zaradi tega nimamo.

Se nadaljuje

Literatura

- Baudrillard, Jacques. 1999. *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*. Ljubljana : ŠOU, Študentska založba.
- Freud, Sigmund. 2012. »Žalovanje in melanholija«. V *Metapsihološki spisi*. Ljubljana : Studia Humanitatis.
- Lacan, Jacques. 1980. *Seminar. Knjiga 11. Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana : Cankarjeva založba.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2006. *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana : Študentska založba.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2013. *Phenomenology of Perception*. London : Routledge.
- Nietzsche, Friedrich. 1988. »Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen«. V *KSA 1*. Berlin : De Gruyter.
- Ricci, Federico. 1947. Le cinéma entre l'imagination et la réalité. *Revue Internationale de Filmologie* 1 (2), 162.
- Überweg, Friedrich. 1863. *Grundriß der Geschichte der Philosophie*. Tübingen : WBG.

Seznam uporabljenega slikovnega gradiva

- Slika 1 <http://zgodovina.si/wp-content/uploads/2017/02/45.jpg>
- Slika 2 <https://assets.mubi.com/images/film/153100/image-w1280.jpg?1460910940>
- Slika 3 http://old.slovenskenovice.si/sites/slovenskenovice.si/files/styles/s_1280_1024/public/dti_import/2016/09/30/image_16697021_2.jpg?itok=9Zw6Fsv-
- Slika 4 https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/nappic/1/508/_55b76b22e901f.jpg
- Slika 5 <http://mojtv.hr//images/669ecc9e-8eff-41cf-8060-4e9896ff5dac.jpg>

Mitja Reichenberg
Institut i akademija za multimedije (IAM)
Ljubljana, Slovenija
mitja.reichenberg@gmail.com

FILMSKA MUZIKA I ZLATNE GODINE SLOVENAČKOG FILMA (1)

Istorija slovenačke filmske muzike predstavlja možda najkraću istoriju umetnosti od svih. To pokazuje i pregled kako najznačajnijih dela iz te oblasti tako i nekih od autora koji su pratili tadašnje svetske trendove kinematografije. I dan-danas je muzički trend u slovenačkom filmu uglavnom prepušten elementarnim silama i jeftinijim proizvodima, a neizbežno – i autorima koji se u filmsku muzičku industriju uključuju više zbog veza nego zbog znanja. Ne radi se samo o umetničkom ili društveno spornom problemu, nego i o činjenici da više ne postoji kritična publika niti klijenti koji bi mogli da prave razliku između dobrih i loših filmova i njihovih pratećih muzičkih proizvoda. Akademska klijentela za to vreme ostaje slepa i gluva. Članak obuhvata osobenosti slovenačke filmske muzike kroz neka od filmskih dostignuća, nudeći istovremeno gotovo romantičan prizor proteklog razdoblja, nazvanog zlatnim dobom slovenačke kinematografije. Tim razdobljem bi trebalo da se pozabave filmsko-muzička umetnost i struka, kao i njihove disciplinarne „sestre“, one koje prave razliku između muzičke teorije i prakse. Nažalost, može se reći da teorija ne prati put razumevanja prakse, dok praksa teoriju i znanje ne konstatuje i njima se ne bavi. Taj raskol vodi slovenačku filmsku muziku ka „garažnoj“ i jeftinijoj produkciji, pa se ona više ne može takmičiti sa velikom filmskom muzikom evropskih i svetskih trendova. Moguće je da sa porastom svesti o vlastitom radu i saradnji, kao sinergijom između onih koji stvaraju slovenački film, može doći novo „zlatno doba“, nekakva filmska renesansa. U ovom tekstu razmišljaćemo i o tome.

Ključne reči: film, muzika, slovenački film, filmska muzika, filmski kompozitori

Mitja Reichenberg
Institute and Academy for Multimedia (IAM)
Ljubljana, Slovenia
mitja.reichenberg@gmail.com

FILM MUSIC AND THE GOLDEN AGE OF SLOVENIAN FILM (1)

The history of Slovenian film music is perhaps the shortest art history of all, as shown by the overview of the most important works in this area and witnessed by some authors involved in the study of trends in international cinematography. The leading trend in Slovenian film

music is still dominated by rudimentary motives and cheap products, and, consequently, by uneducated composers who get involved in the film music industry due to personal connections rather than expertise. We are dealing not only with an artistically or socially disputable problem but also with the lack of a critical audience and commissioners who could distinguish between good and bad cinematographic works the corresponding music products. At the same time, the academic audience usually remains blind and silent. The article covers the most distinctive landmarks of Slovenian film music incorporated in some cinematographic works, while offering an almost romantic view of the past period, dubbed the 'golden age' of Slovenian cinematography. This period should be analyzed in the context of the study of film music and of its 'sister' disciplines, which make a distinction between music theory and practice. Unfortunately, we may say that theory is not open to understanding the practical aspects, while practice pays no attention to theory and knowledge. This rift leads Slovenian film music towards cheap 'garage' production, due to which it is not competitive with European or global trends. It is possible that a greater awareness of professional standards and cooperation, as well as a synergy among those who create Slovenian films, will lead to a new 'golden age' – a kind of film music renaissance. This topic is revisited in the paper, as well.

Keywords: film, music, Slovenian film, film music, film composers

Filmski mostovi Dragomirja Zupanca med Srbijo in Slovenijo

Življenje in delo

Filmski režiser Dragomir Zupanc je bil rojen 15. 1. 1946 v Ljubljani. Osnovno šolo in gimnazijo je dokončal v Beogradu. Na njegove kasnejše povezave s Slovenijo je vplivalo večkratno bivanje pri sorodnikih v času otroštva.¹ Diplomiral je iz filmske režije na Fakulteti dramskih umetnosti, v razredu profesorjev Aleksandra Petrovića in Save Mrmaka leta 1971. Naslov njegove diplomske naloge je enak naslovu TV oddaje, ki jo je naredil kot del diplomske obveznosti: »Igraj gorostase na moju nežnu muziku« po motivih slike Paula Kleeja, s sodelovanjem baletne skupine Mire Sanjine. Oddaja je bila zmontirana iz filmskih posnetkov in posnetkov baletne skupine v studiu. S tem delom je Zupanc naznačil svojo usmeritev v pretežno televizijsko ustvarjanje.

Hkrati s končevanjem univerzitetnega študija je pisal za časopis Student, bil je član uredništva časopisov 'F' in Vidici, objavljaj je v Sineastu (Sarajevo), Ekranu (Ljubljana) ter v beograjski Politiki, NIN-u in Danasu. Je eden od ustanoviteljev časopisa Filmograf (1976).

Iz slovenščine je prevajal poezijo T. Šalamuna in I. Svetine, prozo M. Švabiča in radio drame P. Lužana. Za časopisa Student in Vidici je prirejal besedila iz ljubljanske Mladine in Tribune.

Od leta 1971 do 1985 je deloval kot svobodni umetnik. Pogodbeno je delal za Radio televizijo Srbija (RTS), pisal za omenjene časopise in bil od leta 1975 do 1977 honorarno urednik filmskega programa v Študentskem kulturnem centru v Beogradu. Od leta 1972 je član Udruženja filmskih umetnika Srbije (UFUS), kjer je bil več let vodja strokovne tribune in predsednik sekcije dokumentarnega filma. Od leta 1985

¹ Glej: Slovenija v mojem srcu. Moji spomini – Dragomir Zupanc. Bilten Društva Slovencev v Beogradu – Društva Sava, junij 2018, str. 18–19.

do 1990 pa je bil odgovorni urednik zabavnega programa RTV Črne gore. Preden se je leta 1996 redno zaposlil na RTS, je spet delal kot samostojni umetnik, honorarno tudi za RTS, TV Politiko in Studio B. Od leta 1996 do upokojitve leta 2010 je bil vodja skupine režiserjev na RTS. Živi in dela v Beogradu. Od leta 2015 je član Akademije za filmsko umetnost in znanost Srbije.

Zupanc je od leta 2005 aktivni član Društva Slovencev v Beogradu – Društva Sava, kjer je predsednik odbora za kulturo. Je tudi član Nacionalnega sveta slovenske manjšine v Srbiji.

Leta 2015 je pripravil Prve dneve slovenskega filma v Beogradu, v okviru dejavnosti Društva Sava. Ta odmevna prireditve je bila v dvorani Jugoslovanske kinoteke leta 2018 že četrta po vrsti.

Zupančev opus del za televizijo je izredno obširen. Na tem mestu in v tem intervjuju se bomo omejili na specifičen del njegovega filmskega ustvarjanja, ki je povezan z njegovim delom v Društvu Slovencev v Beogradu – Društvu Sava, in z njegovimi deli, posnetimi v Sloveniji za RTS, tudi v sodelovanju z drugimi producenti. Ta del njegovega opusa šteje 19 enot od leta 1975 do leta 2017.

Zupanc je za svoje filme prejel več nagrad, zlasti potem, ko je začel ustvarjati serijo portretov znanih jugoslovanskih cineastov (Žilnik, Makavejev, Godina, Vučićević) in filmov o drugih srbskih umetnikih (Kiš). Čeprav ti filmi ne spadajo v okvir naše obravnave, je vseeno primerno, če navedemo nagrade, ki jih je prejel zanje. Tako je na Festivalu dokumentarnega in kratkometražnega igranega filma v Beogradu 2005 prejel nagradi za TV filma »Prispevki za zgodovino YU filma in politpornografijo – Želimir Žilnik« (zlata medalja za režijo in Plaketo UFUS Jovan Aćin), na Televizijskem festivalu v Baru 2004 za film »Svetibor« (zlatna maslina v kategoriji turističnega filma) in za film »Prispevki za zgodovino YU filma in politpornografijo – Želimir Žilnik« na Televizijskem festivalu v Baru 2005 (srebrna maslina v kategoriji dokumentarnega filma).

Izbrani filmi, ki so predmet intervjuja

Za oddaje iz serije Dvogled pri RTS je režiral več filmskih prispevkov o Sloveniji. Dvogled je bila redna oddaja za otroke. Vodil jo je urednik Dragan Babić, tesen Zupančev sodelavec v sedemdesetih letih. Vsako oddajo so sestavljale reportaže iz vse Jugoslavije o posebnostih izbranih krajev in ljudi, s sproščenim Babićevim vodenjem in gosti. Med oddajami so bile nekatere posvečene tudi eni sami temi, npr. »Slovenske lipe« ali »Lipica«. V obravnavanem opusu je evidentiranih 7 oddaj Dvogled iz Slovenije v obdobju 1975/76, ki jih je režiral Zupanc. Prispevki za oddaje so bili posneti na 16 mm traku, največkrat v črno beli tehniki.

Na podlagi poznavanja etnoloških posebnosti v zahodni Sloveniji je nato Zupanc leta 1979 za RTS posnel pravi etnografski TV dokumentarec »Ta grdi«, o raziskovanju znamenitega ljudskega pustovanja v Drežnici pri Kobaridu. Ekipa je skupaj s kustosom Goriškega muzeja v Novi Gorici spremljala dogajanje na terenu in nato še analizo ter interpretacijo rezultatov terenskega dela. Ta film ni bil posnet za redakcijo otroškega programa, tako kot oddaje Dvogled, temveč za redakcijo znanstvenega programa RTS. Urednik filma je bil Ilja Slani, ki je tudi kasneje pokazal veliko zanimanja za etnološke teme.

Zupanc je v začetku 80. let režiral oddaje za serijo Nova umetnost, v kulturni redakciji RTS z legendarno odgovorno urednico Zoro Korač. Posebnost prve oddaje iz serije Nova umetnost, imenovana tudi »Umetnost dvajsetih let«, pod uredništvom Dunje Blažević je v tem, da so vanjo vključeni posnetki Avgusta Černigoja in Eduarda Stepančiča v Trstu. Konstruktivizem in Zenitizem sta bila takrat tudi osrednji temi razstave v beograjskem Narodnem muzeju.

Leta 1983 sta z Blaževićevo posnela »Umetnost sedemdesetih let«. Pred tem sta se že ukvarjala s skupino konceptualnih umetnikov v galeriji Študentskega kulturnega centra, ki so skupaj z Lucom Beckerom posneli, zdaj že antologijski, film »Kino beleške« (1976). Kadre iz tega filma sta vkomponirala v oddajo in na ta način predstavila takrat še anonimno skupino: Ero Milivojevića, Zorana Popovića, Nešo Paripovića, Rašo Todosijevića in Marino Abramović. Potem sta obiskala Zagreb in posnela performanse Gorana Trbuljaka, Brace Dimitrijevića, Sanje Iveković, Mladena Stilinovića, Jagode Kaloper in Toma Gotovca.

Zupanc je za to oddajo organiziral snemanje ljubljanske alternative in s pomočjo arhiva Naška Križnarja ter posnetkov iz oddaje Dvogled naredil zgodbo o skupini OHO in o zakoncih Nuši in Sreču Draganu. Obe oddaji sta magazinskega značaja, s poudarkom na strokovnem komentarju posameznih tem.

Film »Okvir za nekaj slik« (2006) spada v serijo portretov jugoslovanskih cineastov, ki jih je Zupanc režiral za RTS, portret režiserja Karpa Godine v omenjenem filmu pa z RTV Slovenija kot koproducentom. Godina je slovenski režiser in filmski snemalec, ki je po uspehih z amaterskimi filmi v času študija režije na Akademiji za gledališče, film in televizijo v Ljubljani vzbudil pozornost producentov in kritike kot direktor fotografije v Žilnikovem filmu »Zgodnja dela« (1969). Godina je s tem vstopil v srbsko kinematografijo, kar mu je kasneje odprlo več možnosti tudi za delo v Sloveniji. Zlasti pa je pomembno, da je Žilnikova matična produkcijska hiša Neoplanta film iz Novega Sada po uspešnem sodelovanju z Godino odprla vrata tudi drugemu Slovencu, N. Križnarju za njegov prvi kratki film.

Portret oz. življenjepis je tudi tema Zupančevega filma o Eduardu Stepančiču. Ta avtor je bil član Tržaške konstruktivistične skupine (Gruppo costruttivista di Trieste) Avgusta Černigoja in sodelavec edinstvene

avantgardistične revije Tank (1927). Skupaj s Černigojem je razstavljal na znameniti razstavi v Obrtniškem domu v Trstu v dvajsetih letih. Kot avantgardist/konstruktivist je bil Stepančič dolgo časa neopazen s strani raziskovalcev umetnosti. Tudi v Beogradu, kjer je živel od leta 1931, je dolgo trajalo, da se je razkril kot Černigojev učenec in še vedno aktivni likovnik. Po 2. svet. vojni je sicer razstavljal na društvenih razstavah v Beogradu, toda šele pregledna razstava v Ljubljani leta 2006 je Stepančiča v celoti odkrila tako slovenski kot srbski javnosti in ga postavila na pravo mesto v zgodovini likovne umetnosti.

Filma »Okvir za nekaj slik« (2006) in »Eduard Stepančič« (2006) sta potrdila Zupanca kot odličnega filmskega portretista. To pa je večšina, ki jo je Zupanc v celoti razvil kasneje tudi pri filmih o Slovencih v Beogradu. Zupanc zna v filmu še posebej občuteno oblikovati problematiko umetnikov in umetnosti. Ni naključje, da je v obravnavanem opusu kar šest del posvečenih umetnikom in njihovim delom: ob zgoraj omenjenih dveh še oddaji iz serije Nova umetnost, »Umetnost dvajsetih« in »Umetnost sedemdesetih« (1982, 1983), »Trije akordi« (2014) in »Davorin Jenko« (2014).

Film »Sava v Beogradu« (2011) je bil posnet ob desetletnici Društva Sava. V njem nastopa veliko beograjskih Slovencev, zaslužnih za ustanovitev in delovanje društva, veliko več kot v drugih Zupančevih filmih. Zato je ta film nekakšen skupinski portret društva in njegovih ciljev, ki bi jih na kratko lahko povzeli kot: ohranjanje nacionalne identitete, zlasti jezika, in sodelovanje z večinskim narodom. V ta namen je društvo razvilo niz aktivnosti, od dopolnilnega pouka slovenščine do petja, plesa, izdajanja publikacij, prirejanja kulturnih dogodkov in obiskovanja Slovenije.

Temu filmu je sledila serija petih filmskih portretov Slovencev in Slovencev, ki so s svojim delom pustili močno sled v Srbiji, ne samo med slovensko manjšino. Življenjske zgodbe v teh Zupančevih filmih pričajo o različnih stopnjah integracije slovenske manjšine v srbsko družbo pred drugo svetovno vojno in po njej. Čeprav so številni med njimi ohranili stike s svojimi sorodniki v Sloveniji, ne skrivajo, da jih je prizadel razpad Jugoslavije. V filmskem portretu Ane Pečnik alias Mirjane Simić vidimo, da ona živi dobesedno v obeh svetovih. Poletje preživi v svoji domači hiši v Sloveniji, zimo pa v Beogradu.

Pri omenjenih Zupančevih filmih je zanimivo njihovo produkcijsko ozadje. Kot producent ali koproducent sta v filmih vedno navedena Društvo Sava ali Nacionalni svet slovenske manjšine v Republiki Srbiji, razen pri filmu »Trije akordi«, ki je nastal v produkciji RTS, vendar tudi s sodelovanjem Društva Sava. Ob omenjenih producentih so pri produkciji nekaterih filmov sodelovali še Ministrstvo za kulturo in informiranje Republike Srbije in Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport Republike Slovenije, Urad vlade Republike Slovenije za Slovence v zamejstvu in po svetu ter Rokodelski center Ribnica. Razen Zupanca,

ki je filme režiral, pa tudi pisal ali sodeloval pri pisanju scenarijev, so v objavljenih napisih nekaterih filmov navedeni številni člani Društva Sava, tako npr. Maja Đukanović, Anica Sabo, Marija Vauda, Biljana Milenković-Vuković, Darja Kovrlja in Saša Verbič.

V Zupančevem opusu za Društvo Sava so od leta 2011 do 2017 v zgodovino društva s filmskimi portreti vpisane naslednje žive in premirnule osebnosti slovenske manjšine: Eduard Stepančič, Ana Pečnik alias Mirjana Simić, Edo Cvar, Ivan Debeljak, Zlatan in Marija Vauda, Nuša in Rene Gerden ter Davorin Jenko iz daljne preteklosti. Še več osebnosti nastopa v že omenjenem filmu »Sava v Beogradu« (2011), ki je pregled zgodovine društva skozi pripoved številnih aktivnih članic in članov.

Živi in pokojni protagonisti, pripadniki slovenske manjšine v Srbiji, so omogočili nastanek naslednjih filmov: »Sava v Beogradu« (2011), »Ena slovensko-srbska zgodba« (2011), »Sita in rešeta mojstra Debeljaka« (2012), »Trije akordi« (2014), »Davorin Jenko« (2014) in »Življenje in spomin« (2017). Podatke o teh in drugih obravnavanih filmih najdemo v Izbrani filmografiji ob koncu intervjuja z Dragomirjem Zupancem.

Značilnost omenjenih šestih filmov je, da je snemanje potekalo tako v Srbiji kot v Sloveniji, na lokacijah, ki so jih narekemale življenjske zgodbe protagonistov in protagonistov. In pri teh »navzkrižnih« filmih je Zupanc na preprost in zanimiv način prikazal dvojezičnost akterjev. V Srbiji govorijo srbsko, v Sloveniji pa slovensko, navadno s pridihom narečja svojih domačih krajev.

Namesto zaključka

Zupančevi filmi so vsi narejeni za javno predvajanje. Seveda je to upravičeno in pričakovano za televizijski del obravnavanega opusa, vendar je avtor težil k podobnemu načinu tudi v filmih za Društvo Sava. Tudi ti filmi vsebujejo standardne komunikacijske sestavine dokumentarnega TV filma: komentar, napise, glasbeno spremljavo, korektno montažo za ustvarjanje kontinuitete in skrajševanje realnega časa ter seveda tudi sinhroni ton dialogov in ambienta, kar ni bilo lahko doseči v skromnih produkcijskih pogojih zadnjih filmov. Zupanc ima rad dinamično filmsko pripoved. Mestoma si izjave protagonistov, pripovedi in lokacije celo prehitro sledijo, kot npr. v filmih »Življenje in spomin« in »Ena slovensko-srbska zgodba«, kjer se gledalci kar težko znajdemo v zapletenih sorodstvenih odnosih, podanih v hitrih montažnih rezih. Morda bi tematika teh filmov zaslužila bolj komorno filmsko formo. Vendar so Zupančevi filmi ravno zaradi jedrnate filmske govorice dosegli dokaj široko občinstvo. Niso bili predvajani samo v društvu, temveč tudi v javnem televizijskem omrežju v Srbiji in na nekaterih filmskih festivalih v Srbiji in v Sloveniji.

»Sava v Beogradu« in »Sita in rešeta mojstra Debeljaka« sta bila predvajana tudi na mednarodnih Dnevih etnografskega filma v Ljubljani.

ni. S tem je bila legitimirana ali vsaj tematizirana etnološka komponenta Zupančevega filmskega ustvarjanja. Oba omenjena filma, pa tudi drugi iz izbrane filmografije so polni podatkov o usodah in življenjskih načinih pripadnikov manjšine. Manjšinska problematika je eminentna tema etnoloških in antropoloških raziskav. V Zupančevih filmih še posebej izstopa sestavina t. i. trans nacionalnosti, ki je danes tako značilna in pomembna za preučevanje manjšinske in migrantske problematike v Evropi. Ta sestavina nakazuje polemiko o tem, ali je integracija izseljencev in migrantov, kot smo jo pojmovali doslej, edina mogoča oblika sobivanja v današnjem globaliziranem svetu. Zato na obravnavane Zupančeve filme lahko gledamo tudi kot na »tekste«, relevantne za preučevanje kulture, tem bolj, ker se tičejo nam bližnjih okolij, slovenskega in srbskega. Malo manj izrazito bi jih lahko označili kot etnografske filme na ravni slogovnega statusa. Vsi so namreč narejeni v modusu standardnega TV dokumentarca in ne v modusu sodobnega obzervacijskega etnografskega filma, vendar v Zupančevem primeru to »pomankljivost« značaja njegovih filmov odtehta posvečenost predanemu dokumentiranju manjšinskih osebnosti in njihovih pestrih (beri: dramatičnih) življenjskih zgodb. Številni so s svojimi pripovedmi dobili v filmih prvoosebni (beri: privilegiran) glas. Zaradi tega bodo

lahko s svojimi prikazanimi kulturnimi vzorci vedno pomemben dokument tako za slovensko kot za srbsko družboslovje in humanistiko.

Za obravnavani del Zupančevega opusa so značilni raznoliki dokumentaristični pristopi. Oddaja Dvogled je npr. bolj reportažnega in magazinskega značaja. D. Babić uvede temo, sledijo izjave protagonistov na terenu, vmes je nekaj detajlov in panoram, ki gledalcu približajo tematiko. Večini enot te serije se pozna, da so posnete in zmontirane na hitro, zelo reportažno. Veliko je improvizacij D. Babića. Podobnega značaja sta tudi oddaji iz serije Nova umetnost. Iz poznih sedemdesetih let je najbolj analitičen in sam v sebi zaključen film »Ta grdi«, ker sledi strokovni raziskavi in analizi, kolikor je to mogoče v formi standardnega TV dokumentarca. Za kasnejše filme, posnete za Društvo Sava v obdobju 2011–2017, pa je značilna temeljitost v prikazih posameznih osebnosti iz manjšinskega sveta, podkrepljenih s številnimi dokumenti o časih, krajih in ljudeh, ki ustvarjajo zgodovinsko in kulturno ozadje podanega dogajanja.

Posebno kakovost najdemo v dobro pripravljenih TV dokumentarcih o znanih kulturnikih. To so filmi »Eduard Stepančič« (o skoraj pozabljenem konstruktivistu Černigojevega kroga), »Trije akordi« (slikarka Marija Vauda o svojem očetu glasbeniku) in »Davorin Jenko« (slovenski skladatelj, avtor aktualne srbske himne). Slednji je poseben v tem, da je Zupanc uvedel kostumiranega komentatorja, ki nas vodi skozi film.

Ustvarjalno sodelovanje Društva Sava pri produkciji filmov o usodah slovenskih ljudi v Srbiji je gotovo povečalo zavedanje pripadnikov manjšine, da je filmsko dokumentiranje izjemno pomembno za ohr-

njanje nacionalne identitete manjšine, ne samo kot oblika arhiviranja podatkov o ljudeh in življenju, temveč tudi kot specifična kulturna dejavnost manjšine. Morda se bo v društvu na tej podlagi razvilo sistematično video dokumentiranje društvenih aktivnosti kot redna oblika društvene dejavnosti. Nekaj posnetkov že lahko vidimo na spletni strani Društva Sava. Sčasoma bo nastal dragocen arhiv vizualne dokumentacije, ki bo služil za preučevanje dejavnosti manjšine v Srbiji, ali pa za uporabo v zahtevnejših dokumentarnih filmih o slovenski manjšini, kot je npr. Zupanc to pokazal v filmu »Sava v Beogradu«.

O Zupancu in njegovem delu najdemo precej podatkov na različnih internetnih straneh. Večinoma gre za suhoparne in ponavljajoče se podatke iz delovnega življenjepisa, pretežno o njegovem delu za televizijo. O Zupančevi mladosti, povezani s Slovenijo, veliko izvemo iz njegovega zapisa v Biltenu Društva Sava,² o njegovi bolečini po razpadu Jugoslavije pa v reportaži v Nedeljskem.³ Z brskanjem po spletu naletimo tudi na Dneve slovenskega filma v Beogradu, ki jih pripravlja Zupanc skupaj s sodelavci iz Društva Sava, redno od leta 2015. Zato v zadnjih letih sistematično spremlja dogajanje v slovenski kinematografiji in nekatere filme za program Dnevo izbire že na vsakoletnem portoroškem Festivalu slovenskega filma. V ustreznih oddajah RTS nato s kratkimi opisi vsebine programa Dnevo slovenskega filma poroča srbskim televizijskim gledalcem. Enega takih uvodov najdemo na spletu.⁴ Na kratko je o Zupančevih delih za Društvo Sava pisala Maja Đukanović v uvodu k predvajanju filma »Življenje in spomin«.⁵ Poudarja, da je to film, ki so ga ustvarili izključno beograjski Slovenci, člani Društva Sava. Nato pa našteje še druge filme, ki jih je Zupanc režiral na temo Slovencev v Srbiji.

Del Zupančevega filmskega opusa, ki zadeva življenjske zgodbe Slovencev v Srbiji, zlasti v Beogradu, je fascinanten. Dvomim, da je še kje na svetu manjšinska organizacija s tako izvirnim načinom refleksije o svojem »žitju in bitju«, kot je to primer med slovensko manjšino v Srbiji in še posebej v Društvu Slovencev v Beogradu. Od leta 2011 do 2017 je nastalo šest filmskih naslovov s produkcijskim in avtorskim sodelovanjem članov Društva Sava!

Zupančevi filmi o Slovencih v Beogradu so, ob tem da so dobra komunikacija med manjšino in večinskim narodom v Srbiji, izredno dra-

² Glej: »Slovenija v mojem srcu. Moji spomini – Dragomir Zupanc«. Bilten Društva Slovencev v Beogradu – Društva Sava, junij 2018, str. 18–19.

³ Glej: Mateja A. Hrstar, »Še vedno čutim bolečino razpada države«. Nedeljski (Ljubljana), 22.11.2017, str. 7.

⁴ Spletni vir: <https://www.youtube.com/watch?v=JAQTWJGdz3U>

⁵ Spletni vir: SLOKULT.INFO, februar 2018: <https://slokult.info/aktuelno/2018/2/8/film-dragomirja-zupanca-ivljenje-in-spomini-nua-in-ren-gerden>

gocena informacija tudi za ljudi v Sloveniji. Omogočajo nam, da zgodovina in posebnosti manjšine skozi usode vidnih posameznikov zaživijo pred našimi očmi na veliko bolj plastičen način, kot bi to dosegli le s pisnimi, fotografskimi in drugimi pričevanji.

Pogovor z Dragomirjem Zupancem

Razgovor je vodil Naško Križnar.

Kaj je zate pomembno v povezavah s Slovenijo, kar ti je tudi kasneje v Srbiji omogočilo, da si ohranjal stike s slovenskim prostorom, tako osebno kot profesionalno?

Moje otroštvo je povezano z nekoliko mesti in kraji širom Slovenije. Dobro se spominjam hiše v železničarski koloniji, ko sta ded in babica živela v Ljubljani. Tetka in ujec sta me vozila na biciklu in spominjam se rampe na današnjem Razstavišču. Kasneje, ko se je ded kot postajni načelnik selil na nova delovna mesta, sva z bratom počitnice preživljala na peronih in v postajnih zgradbah v Tržiču na Gorenjskem ter potem v Rušah na dravski železnici. Tu sva spoznavala slovensko mentaliteto in življenjski slog, začenši od vrta in babičin kuharskih veščin, preko grabljenja sena in nabiranja jabolk, do obiska Pohorja in nabiranja borovnic. A moj najvažnejši dogodek, tudi v življenjskem smislu, je vpis na Fakulteto za arhitekturo v Ljubljani leta 1964. Za beograjskega maturanta je bilo to odločilno leto za nadaljnji intelektualni in družbeni razvoj. Ta šola je bila pod Plečnikovim vplivom, nedaleč od njegovega ateljeja, s profesorji iz njegovega obdobja, pa tudi s tedanjimi avtoritetami na področju arhitekture: Ravnikarjem, Mušičem, Vidmarjem. Ljubljanski portali in fasade so se mi vtisnili v podzavest. To so bila prelomna leta, moderna je triumfirala, gradili so se Trg republike, Mercator, Cankarjev dom, Hala Tivoli, Kino Šiška. Ravnikar je gradil na Trgu republike, Mušič na Bavarskem dvoru. Ljubljano sta si razdelila kot nekdanj Plečnik in Fabiani. Od takrat gledam na rojstno mesto z drugimi očmi. Estetika urbanega je postala zame najvažnejši pogoj za življenje in bivanje v nekem mestu.

Sodeloval si s številnimi časopisi, ki so se v tvojih mladih letih ukvarjali s filmsko kulturo v Beogradu. Ali lahko poveš nekaj o svojih začetkih s filmsko publicistiko?

»F« se je imenoval časopis Filmske omladine Srbije, v katerem sem objavil prvi članek, in sicer portret Milene Dravić. Izšle so samo tri številke, po ena na leto, od 1966 do 1968.

Ta izkušnja mi je pomagala pri sodelovanju v ljubljanskem Ekranu, sarajevskem Sineastu in, skupaj z Zečevićem, pri ustanovitvi časopisov Filmforum (1975) in Filmograf (1976). Filmforum je bil poligon za

razne oblike obračuna z nazadnjaško in na ideološki ravni osnovano teorijo in filmsko prakso.

V prenovljeno redakcijo Vidikov so leta 1971 poleg mene vstopili še Stojanović, Ristić, Ilić in Zečević. Tu smo nadaljevali s propagiranjem ideje in prakse iz prepovedanih številčk Studenta, časopisa, ki je leta 1968 objavil t. i. »Lipanska gibanja«. Ukvarjali smo se s sodobnimi teorijami, umetniškimi praksami, med drugimi z gledališko predstavo in skupino Pupilija Ferkeverk v Ljubljani, prevajali tekste iz ljubljanskih Problemov, predstavljala aktivnosti skupine OHO. Tako sem objavil tudi tvoj tekst, ki sem ga prevajal skupaj s pesmijo Tomaža Šalamuna in prozo Marka Švabiča. Na žalost je oblast po izidu številke, posvečene Nacionalsocializmu, prepovedala in dala sežgati Vidike. Tudi redakcijo so razpustili.

Filmograf je bil medtem bolj strokoven časopis, s poudarkom na avtorski praksi in sodobni kinematografiji. Ko se je začela hajka na »črni film«, me je novi glavni urednik Predrag Golubović vrgel iz redakcije. Nisem bil primeren zaradi sodelovanja v gibanjih in stavkah v sedemdesetih in solidariziranja z Makavejevim, Žilnikom, Pavlovičem in profesorjem Petrovičem, nosilci tako imenovanega »črnega filma«.

Zdi se mi, da je za tvoje delo na beograjski televiziji zelo pomembna oddaja Dvogled?

Za televizijo me je »odkril« Raša Popov in mi dal režirati serijo Odrpta Univerza v Znanstvenem programu. Spominjam se, da sva za eno od epizod leta 1970 potovala v Ljubljano na Sejem informatike.

Potem sem se približal Otroškemu programu urednika Dragana Babića in začel režirati Dvogled. Potoval sem v Slovenijo zbirat gradivo za scenarije. Pomagali so mi prijatelji iz študentskih časov, predvsem ti, ki si bil takrat kustos etnolog v Goriškem muzeju v Novi Gorici.

Iz tega raziskovanja je v letih 1975/77 nastalo več oddaj o Krasu, Valvazorju, Idriji, Tolminu, dolini Soče. Babić je bil izven serijski erudit in komunikator. Otrokom je razlagal čudeže sveta in je vedel, kako se jim približati in jim vsaditi v glavo življenjske resnice. Prvi je posnel skupino OHO in ji dal prostor na prvem kanalu TV Beograd že leta 1974. Zaradi tega sva šla večkrat k Marku Pogačniku v Šempas. Najprej sva snemala delovanje prve šempaške »komune«, potem odraščanje Markove hčerke Ajre in vsakdanje življenje v Pogačnikovi družini v Šempasu. Kopije teh oddaj so shranjene tudi v Moderni galeriji v Ljubljani, skupaj z drugimi dokumenti skupine OHO.

Kam te je vodila pot po oddaji Dvogled?

Po seriji Dvogled sem v Sloveniji delal dva pomembnejša projekta. Z urednikom Znanstvenega programa Iljom Slanim sva snemala namenske oddaje, zanimive za ta program, z Dunjo Blažević, urednico Kulturnega programa, pa umetnike in dogajanja na kulturnem po-

dročju. Tako smo za Znanstveni program posneli oblikovalca Oskarja Kogoja v Mirnu pri Gorici in Arheološki oddelek na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Drugi projekt pa je snemanje ljudskega pustovanja v Drežnici pri Kobaridu z etnologom Naškom Križnarjem. To je film »Ta grdi« iz leta 1979. Delali smo z dvema snemalskima in tonskima ekipama hkrati, na 16 mm barvni film. Spominjam se, da so bila prizorišča polna divje življenjske energije, ki je nosila »grde«, demonske like, po katerih ima filma naslov. Križnar je bil komentator na prizoriščih, raziskovalec in dokumentarist celodnevnega dogajanja. Mislim, da je bila to krona najinega večletnega poznanstva.

Ali si tudi kot urednik filmskega programa v SKC uveljavljal svoje poznavanje slovenskega filma?

V tistem času, v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, so bili slovenski avtorji redno zastopani v sporedu beograjskih kinematografov kot ostali filmski ustvarjalci tedanje države. Moje poznavanje slovenskega filma pa se je pokazalo na programih filmskih tribun SKC, kjer so sodelovali moji slovenski znanci, zlasti na panelih, posvečenih alternativnemu filmu. Tako ste bili gosti Karpo Godina z Gratiniranimi možgani Pupilije Ferkeverk in ti z Belimi ljudmi. Se razume, da je imel retrospektivo Hladnik, ker sta bila »Ples na dežju« in »Maškarada« zelo dobro sprejeta pri srbski kritiki.

Opiši, prosim, kako se je začelo ustvarjanje filmov v okviru Društva Sava? Kako se je razvila osnovna zamisel za filmsko dokumentiranje dela društva in vidnih pripadnikov manjšine?

Kmalu po mojem vstopu v Društvo Sava leta 2005 smo ugotovili, da so se nekateri člani društva že ukvarjali s filmom in televizijo: Andrej Dimitrijević, takrat profesor montaže in prodekan Fakultete dramskih umetnosti, Breda Čoš, televizijska režiserka, Aleksandar Gruden, gledališki in filmski igralec. Na zamisel za prvi film o Društvu Sava sta prišli Maja Đukanović in Anica Sabo, obe profesorici Univerze v Beogradu in članici Društva Save od samega začetka. Tako je bil film narejen ob 10. obletnici Društva Slovencev v Beogradu – Društva Sava. V filmu sta Maja in Anica tudi nastopali, skupaj z Biljano Milenković – Vuković in Darjo Kovrlja, ki sta tudi obe aktivistki Društva Sava. To je bil šolski primer dokumentarca, kjer je bilo najvažneje zabeležiti aktivnosti članov društva in pomen zbiranja beograjskih Slovencev zaradi ohranjanja posebnosti in običajev, ki so jih prenesli iz rodni krajev.

Za snemanje izjav sem izbral Caffè vrt Slow nasproti mojega stanovanja v Dubljanski ulici, ki je bil idealen za snemanje pogovorov. V tem prostoru sem večkrat posnel tudi nekatere kadre za moje TV oddaje, tam sem se vedno počutil varno in sproščeno. Zdaj so ti posnetki zgodovinski; vrt so podrli, gradijo stavbo s šestimi nadstropji, ulici pa so spremenili ime v Nikolaja Hartviga, ruskega konzula, ki ga

je v Avstro-ogrskem veleposlaništvu zadel infarkt po napovedi vojne Srbiji leta 1914.

Na zamisel za drugi dokumentarec, »Ena slovensko-srbska zgodba«, sem prišel preko soproge Radmile. Delala je kot sodelavka gospe Mirjane Simić, Slovenke iz Bistrice na Sotli. Ona se je pod imenom Ana Pečnik leta 1941 znašla v Smederevski Palanki, kjer je bila profesorica v šoli. Vso vojno je prebila v Srbiji. Človek, s katerim se je poročila, ji je dal novo ime (Mirjana) in priimek. Tako je nastal portret žene z dvema imenoma in dvojnim življenjem: v stanovanju na platoju pri cerkvi Sv. Save v Beogradu in v družinski hiši v Bistrici na Sotli. Dobil sem dovoljenje družine za intervju z devetdesetletno starko. Prosil sem izkušenega televizijskega novinarja Jovana Pavlička, da snema s svojo pol profesionalno kamero. Gospa Mirjana je do podrobnosti pripovedovala, kaj se ji je dogajalo v tistih težkih dneh, in z lahkoto je prešla iz srbščine v slovenščino, ko sem jo to prosil. Potem sem izkoristil bivanje v Pišecah v Sloveniji in na vabilo Simićevih odšel s snemalcem lokalne televizije Vladimirjem Bogovčičem v Bistrico. Tam sva posnela slovenski del zgodbe gospe Pečnik – Simić. Ker sem bil že eno leto upokojenec, je bilo to moje prvo delo brez produkcijske podpore RTS. Pravzaprav je bilo, kot da začnem vse znova, vse je bilo odvisno od mene in mojih sposobnosti. Pavliček in njegova soproga Vesna sta mi pomagala, da pripeljem projekt do konca, Jovan kot montažer, Vesna kot sodelavka in sogovornica gospe Mirjane – Ane.

Zanima me, kako so na tvoje delo za Društvo Sava v zadnjem obdobju vplivale tvoje izkušnje pri delu za televizijo? Kako se je, skratka, oblikovala tvoja filmska misel v obravnavanem obdobju?

Zame je televizija kompleksna zadeva. Tu se naučiš hitro reagirati na prizorišču, ko delaš neposredne prenose dogajanja, ali pa se, po drugi strani, dolgo pripravlaš na snemanje dogodkov ali oseb, ki jih želiš obravnavati. Film, o katerem smo se učili v šoli in v kinu, postane zgolj podzavestna misel; na realnem prizorišču ti ne pomagata niti Eisenstein niti Godard. Ekipa pričakuje natančne naloge: kam luč, kam kamero, kam mikrofoni! Seveda sem bil na začetku zastopnik »cinéma vérité«, kamera iz roke, neposreden vstop na sceno, vpletanje v dogodek, brezkompromisen pristop k ljudem in provociranje posameznika. Znal sem sredi noči dvigniti ekipo zaradi nekega ciganskega orkestra in ciganke v leseni baraki, ko so v predmestju izvajali pesem Đelem, đelem, znano po filmu mojega profesorja Petrovića, čeprav smo v tem trenutku pravzaprav snemali oddajo za Znanstveni program.

V pristopu k temam, povezanim z aktivisti Društva Sava, sem več pozornosti posvečal možnosti poglobljenega dostopa do sogovornikov in do vsebine. Ivan Debeljak, drugi lik iz ciklusa portretov beograjskih Slovencev, je osebnost s tremi obrazi. Je mojster za izdelavo sit, glasbenik in Slovenec starega kova, čeprav rojeni Beograjčan. On je glavni!

Zato sem zaprosil za pomoč mojo bivšo hišo RTS in z Vesno Pavliček, urednico serije Predniki in potomci, posnel Cvarovo delavnico in hišo na Crvenom Krstu. Debeljak nam je odprl »prostor«, v katerem je shranjena zgodovina Slovencev, prispelih v glavno mesto države po prvi svetovni vojni: njihovo prilagajanje, ohranjanje tradicij in opravljanje verskih šeg. To je bila vez, ki me je močno povezala z bistvom našega obstoja v novem okolju in kulturi. Harmonika, Ivanov inštrument, se me je posebej dotaknil, ker je moj oče Josip igral in učil harmoniko. A muzika, solistično in zborovsko petje se prepletajo skozi ves film. Slovenci so še kako vplivali na glasbeno življenje v Srbiji! V slovenskem delu filma, v Ribnici, odpiramo drugo stran. Zgodba o suhi robi in legenda o pridobitvi cesarjevega patenta, dovoljenja za opravljanje obrti, nas neposredno uvede v skoraj pet stoletij staro tradicijo ribniškega obrtništva. Debeljak se s pomočjo narečja spremeni v krajana in njegovo občevanje z domačimi mojstri je režirano in posneto v čistem dokumentarističnem slogu, to pomeni, da je najbližje igrani strukturi. Spet sem bil brez ekipe, snemalec Jovan Jokić je delal tudi ton in luč, jaz pa sem bil sam sebi urednik, režiser in zapisnikar. Ribniška epizoda, čeprav tehnično pomanjkljiva, je kljub vsemu pomembna za celoto, ker je vzpostavila ravnotežje med dvema naracijama, med dvema kulturnima okoljema in med dvema jezika.

Del tvojega opusa, ki ga tukaj obravnavava, sega od leta 1975 do 2017. V tem obdobju se je močno spreminjala tehnologija vizualne produkcije. Tvoji prvi omenjeni filmi so posneti na 16 mm črno beli trak, nato se leta 2006 pojavi prvi video film. Temu sledijo le še filmi, posneti v elektronskem oz. digitalnem mediju. Kako so te spremembe vplivale na tvoje ustvarjanje?

Ni se spremenila samo tehnika, spremenili so se tudi ljudje! Na začetku smo na televiziji sodelovali s snemalci, ki so prišli iz Kino klubov in iz neposredne prakse. Vendar filmarjem televizija ni bila zadosti pomembna in tudi zaslužki so bili manjši. Vsebino so narekovali novinarji in uredniki z radia. To je bila estetika črno-belega kadra oz. ekrana v leseni škatli. V prvem obdobju so imeli pisatelji, gledališki režiserji in igralci na televiziji vodilno besedo.

Nova tehnologija zahteva nove ljudi, predvsem kreativce, tako urednike kot realizatorje – scenariste, režiserje. Srečo sem imel, da sem sodeloval s takimi TV ustvarjalci, kot so moj profesor TV režije Sava Mrmak, meni zelo ljuba Dževad Sabljaković in Aleksandar Spasić. Nove tehnologije so kot nove obleke. Tisti, ki se ravna po modi, se začnejo igrati z gumbi in delati trike, ki ne pomenijo prav nič za kakovost televizijske predstave. Po drugi strani pa ti novo orodje lahko pomaga, da se čim bolj približaš vizualni umetnosti, da izboljšaš zvokovno stran, da natančneje predstaviš vsebino in dvigneš naracijo na višjo raven. Že od začetka ukvarjanja s TV režijo sem navajen, da mislim skozi tri, štiri, pet

... kamer in preko video miksa hkrati montiram in predvajam insceni-rano ali naravno prizorišče, da spravim prostor in čas v neko celoto, da postavim sliko pred avditorij.

Moji prvi posnetki iz Slovenije so na 16 mm filmskem traku. Večina prispevkov za Dvogled in Znanstveni program je v črno-beli tehniki. Danes žalujem za vsakim kosom traku, ki je izpadel v montaži. Nekateri posneti ljudje, kraji in pokrajine so izgubljeni za vedno. Današnja tehnologija omogoča, da ohraniš na trdem disku celotno gradivo, ne glede na količino. To pomeni, da imaš možnost preoblikovati zgodbo, ali pa pustiš neki detajl in ga uporabiš ob drugi priložnosti. Če ne upoštevam koprodukcij z RTS, je gradivo, posneto v produkciji Save, skoraj v celoti ohranjeno. Nič se ne briše, nič se ne zavrže. Tak odnos do posnetih kaset je moj fetiš. Doma hranim skoraj celoten svoj opus, skupaj z nikjer uporabljenimi posnetki. Ta plaz slike in zvoka grozi, da bo pokopal in zmlél ustvarjalca. Tega se zavedam. A še enkrat, vse kar je zabeleženo v sliki in tonu, se lahko prestavi v pisano besedo in postane tiskano čtivo. Uredil sem, da se v dokumentaciji RTS ohrani vse, kar je bilo povedano za oddajo Danilo Kiš, vse spominjanje in vse, kar je bilo rečeno o njegovem ustvarjanju. Imam kompletne posnetke Dušana Makavejeva, od katerih je bila v oddaji uporabljena komaj polovica, drugega je dovolj za novi film ali knjigo. Ta način pristopa ljudem in dogajanjem je potreben, kadar gre za zapise v malih, zaprtih družbah. Tako prispevamo h kulturi spominjanja.

Kako si poiskal producente za filme? Kaj ti je ostalo v spominu na posamezne projekte?

Film »Sita in rešeta« je eden od prvih poskusov realizacije v kombinaciji dveh producentov. Na eni strani je bila RTS, redakcija Izobraževalnega programa, na drugi Društvo Sava. Prvi so sodelovali z ekipo in tehniko doma, v Beogradu, drugi pa s snemanjem v Sloveniji. Z angažiranim snemalcem in Ivanom Debeljakom smo šli v Ribnico in posneli hišo Cvarovih, zasebno delavnico suhe robe, Rokodelski center in ravnateljico Polono Rigler Grm. Gotovo se vidi, da je ta del nekoliko slabši v produkcijskem smislu, a vseeno funkcionira na ravni informativnosti in avtentičnosti prizorišča. Konec koncev je najpomembneje, da je bil film predvajan na vseh treh programih RTS in je shranjen v televizijskem arhivu.

Ista redakcija je pomagala realizirati še dva projekta Društva Sava. Eden je »Zlati ključ v mojem srcu«, a drugi »Trije akordi«. Vesna Pavliček se je v okviru serije Predniki in potomci pogovarjala z Mihailom Jurmanom, slovenskim diplomatom, in z Marijo Vauda, likovno umetnico in hčerko skladatelja Zlatana Vaude. Forma oddaj v tej seriji je dokaj omejena. Osnovna dramaturgija temelji na zgodbi glavnega akterja, ki je podprta s fotografsko in filmsko dokumentacijo. V prvem primeru je imel diplomat tri dramaturške vrhunce: zgodbo o preprečevanju

atentata na Tita na Dunaju, udeležbo na sojenju Adolfu Eichmannu in spremljanje srbskega pisatelja emigranta Miloša Crnjanskega iz Trsta v Jugoslavijo.

Z Jurmanovimi smo stanovali v isti zgradbi na Crvenom Krstu in mi je kot rojaku podaril svojo knjigo »Zlati ključek v mojem srcu«. Bil je pripravljen govoriti. Dobro sta mu šli tako slovenščina kot srbsščina, pa sva se uspešno preigrala skozi življenjepis in diplomatsko kariero te dragocene priče in akterja diplomatske zgodovine povojne Jugoslavije.

Celotna televizijska ekipa RTS je realizirala tudi drugo epizodo iz serije Predniki in potomci: »Trije akordi«. Posebnost te oddaje je Marijina neposredna udeležba v vizualizaciji, od post produkcijske obdelave in oblikovanja v grafiki in montaži, do ustvarjanja špice, omota za DVD, zgibanke in plakata. »Trije akordi« so svojevrsten dvojni portret, ker v drugem delu Marija Vauda - pripovedovalka postane Marija - umetnica, izvajalka predstav in promotorka svojega likovnega opusa.

Povej kaj o tem, kako motiviraš protagoniste svojih filmov, da se prepustijo snemanju, in kako si se lotil filma o Davorinu Jenku, ki ne pripoveduje o živi osebi?

Ni vseeno, ali obravnavate živo ali pokojno osebo. V prvem primeru je treba posneti po možnosti vse karakteristične dejavnosti osebe in se z njo dobro spoznati. V drugem primeru se ukvarjate z življenjepisom in dokumenti o delu. V obeh primerih gradite filmsko pripoved, to se pravi dramaturgijo, ki zadošča osnovnim pravilom vizualne umetnosti. Lik je v tem primeru kot božično drevesce, krasite ga z vsem, kar vam je na razpolago.

Najsmelejši projekt, ki je nastal s sodelovanjem Društva Sava, je film za televizijo »Davorin Jenko, skladatelj himen in budnic«. Izkoristil sem obletnico skladateljeve smrti (1914–2014), da bi posnel biografijo avtorja himen: Naprej zastava slave, Bože pravde (srbska) in Tamo onamo (črnogorska). Sodelavka v skoraj vseh mojih filmih, glasbena urednica Ana Pavlović je vključila projekt v redakcijo Šolskega programa RTS. Podprl nas je Muzikološki oddelek Znanstvenega inštituta pri SANU. Lik Davorina Jenka je oživel Jovo Anđić, izkušen moderator in vodnik skozi književno preteklost Beograda. On je hkrati tudi pripovedovalec, povezuje arhivsko gradivo, sogovornike in glasbene priredbe. Obiskali in posneli smo vse važne objekte in kraje, povezane z Jenkovim bivanjem in ustvarjanjem: cerkev v Pančevu, Narodno pozorišče v Beogradu, zgradbo Kapetana Miše (nekdanj sedež SANU), Gledališki muzej, Mestno skupščino (bivši Obrenovičev dvor) in sedež Prvega beograjskega pevskega društva. Vsa ta prizorišča so s pomočjo pripovedovalca oživila in pomagala, da se prežamejo z Jenkovo glasbo in duhom časa, v katerem je ustvarjal. Glavni in odgovorni urednik Kulturno umetniškega programa ni dovolil, da bi šli v Jenkov rojstni kraj, zato smo posnetke spo-

menika Jenku v Cerkljah, spominskega obeležja v Ljubljani, kipa pred Konzervatorijem in groba na Žalah dobili od slovenskih prijateljev.

Na spletni strani Društva Sava sem zasledil nekaj video posnetkov: Miklavževanje in nastop pevskega zbora. Domnevam, da tvoji filmi spodbujajo video dokumentiranje društvenih prireditev. Zdi se mi zelo dobro, da društvo izdeluje video dokumentacijo svojih aktivnosti, da bi se ohranilo pričevanje o njegovem delu. Kaj meniš o tem?

Dejal bi, da je za beleženje bistvenih dogodkov v društvih in manjšinski skupnosti dragocena vsaka pisana, foto in video dokumentacija. Ti zapisi so koristni predvsem pri izdelavi kronik skupnosti in društva, biltenov, publikacij, in ob raznih obletnicah. Obstane slovenskih kulturnih skupnosti in društev je zasnovan na gojenju običajev, tradicionalnih praznikov in kulturno-umetniških programov, v katerih se zrcali dediščina in pripadnost etnični podobi stare domovine. Zato menim, da je treba usmerjati aktivnost članstva tudi k samostojnemu beleženju, snemanju, fotografiranju vsega, kar je pomembno v dejavnosti društva in skupnosti. Čas je tudi za premišljeno izobraževanje mlajših članov na strokovnih delavnicah za spremljanje dogodkov in proslav z vsemi razpoložljivimi sredstvi. Podobno tistemu, kar si ti dolga leta učil v vaši Poletni šoli vizualne etnografije v Novi Gorici.

V okviru vsake manjšine je vedno v ospredju ohranjanje maternega jezika v družini in v okolju manjšinskih organizacij ter njihovih medijih. V твоjih filmih se to eksplicitno kaže v dvojezičnosti protagonistov. Kakšno je danes stanje manjšinske dvojezičnosti v Srbiji?

Nas, Slovence v Beogradu in širše v Srbiji, močan in usoden vpliv okolja pogosto usmerja k rabi srbskega jezika v medsebojnem občevanju. V glavnem smo se šolali in profesionalno dokazovali v domeni srbskega jezikovnega prostora in kulture. Zahvaljujoč stikom z rodbino v Sloveniji in potovanjem tja smo ostali na naraven način povezani z jezikom in kulturo prednikov. Zato se tudi v naših filmih govori oba jezika, kot da želimo izražati kompleksnost našega položaja in kulturni ter jezikovni dualizem. Vendar nastaja problem z novo generacijo, rojeno v devetdesetih letih. Takrat je Jugoslavija razpadla, bili smo odrezani od Slovenije in prekinjene so bile vezi z rodnimi kraji in sorodniki. Težko je bilo izražati etnično pripadnost, kaj šele odkrito govoriti slovenski jezik ali se ga učiti. Ta molk je trajal vse do začetka tretjega tisočletja, ko so se Slovenci in njihovi potomci zganili in se začeli organizirati v društva in skupnosti. Srbija je to podpirala in dovolila formiranje slovenske nacionalne manjšine, Slovenija pa je poslala učitelje, da so učili mlade slovenščine.

Dnevi slovenskega filma? Povej, prosim, nekaj o tej zanimivi izkušnji, ki skorajda presega osnovne naloge Društva Sava.

Revija Dnevi slovenskega filma je nastala iz potrebe, da Slovenci, zbrani v društvih, spoznajo dela slovenskih filmskih ustvarjalcev. Tako so bili filmi prikazovani po raznih dvoranh, brez programskega koncepta in pojasnila. V beograjskem društvu smo nabavili dobro opremo in začeli prikazovati filme v našem novem prostoru. V tem času, od leta 2013 do 2014, sem imel uvodno besedo na TV kanalu, specializiranem za igrane filme o kratkem pregledu slovenskega filma. Te filme sem kasneje prikazal v društvenih prostorih. Nastal je »Kino Sava«! Jugoslovanska kinoteka je sprejela zamisel, da se v novi zgradbi prikaže revija Dnevi slovenskega filma. Na prvi so leta 2015 sodelovali: Maja Weiss, Urška Menart, Martin Turk, Metod Pevec, Jan Cvitkovič, Matjaž Ivanišin in Barbara Zemljarič. Revijo je zaključil »Umetni raj« Karpa Godine in takrat se je začelo tudi sodelovanje Slovenske Kinoteke. Že na prvih Dnevih smo organizirali okroglo mizo »Otroci v vojni« in tribuno »Ženski liki v slovenskem filmu«. Tudi razstave so postale del spremljevalnega programa. Ena od njih je prikazala opus scenografa Dušana Milavca, druga pa filmskega in gledališkega klasika Jožeta Babiča. V letih 2016 in 2017 je sledilo še okoli 20 slovenskih ustvarjalcev in filmskih delavcev, prikazano je bilo 16 dolgometražnih in prav toliko kratkih filmov. Na okroglih mizah smo razglabljali o temah »Vojna v filmu« in »Človekova usoda v jugoslovanskem in post jugoslovanskem filmu«. Ena od tribun je bila posvečena mladim v filmu, druga pa filmski glasbi.

Potekali sta dve delavnici: »(Z)najdi se v prevodu« in »Obdelava zvoka v filmu«. Prvo je vodila dr. Maja Đukanović, ki spodbuja študente s Katedre za slovenski jezik, da prostovoljno prevajajo in podnaslavljajo filme, drugo pa Julij Zornik.

Tako kompleksne prireditve ne bi mogli pripraviti, če v Društvu Sava ne bi imeli sposobnih sodelavcev, med njimi so: Andreja Dimitrijević, profesor montaže na FDU, Dino Dvornik, docent na FDU, Matija Đukanović, montažer, Ivan Zupanc, snemalec in fotograf, Nebojša Rako, dramski umetnik, Sonja Medurić Dinić, strokovnjakinja za marketing, in Tanja Nježić, novinarka. Z nami so še teoretika filma prof. dr. Ivan Kronja in Igor Stanojević ter Miloš Ivanović, producent, ki nas podpirajo kot prijatelji Društva Sava. V okviru Dnevov slovenskega filma je potekalo tudi prvo srečanje filmskih producentov in Filmskih centrov Slovenije in Srbije. Revija se vzporedno prikazuje v Nišu, Pančevu, Vršču in Novem Sadu.

Izbrana filmografija Dragomirja Zupanca 1975–2017

1. Televizijska produkcija

1.1. Serija Dvogled

Kromberk, Gora nad Ajdovščino, Idrija. 1975. Oddaja Dvogled, Radio televizija Srbija (RTS) – Redakcija programa za otroke, 16 mm č/b, 29 min. Urednica: Olga Vlatković; voditelj in avtor: Dragan Babić; producent: Gavriilo Azinović; snemalec zvoka: Ratko Kušić; filmski snemalec: Milan Milijanović; izbor glasbe: Dušan Karuović; montažerka: Milada Levi; raziskovalec in režiser: Dragomir Zupanc.

N. Križnar, etnolog in kustos Goriškega muzeja v Novi Gorici, pripoveduje D. Babiću o muzejskih zbirkah in predstavlja eksponate. Paralelno so montirane sekvence, posnete v Kranju s člani skupine OHO: D. Nezom, M. Matanovičem, A. Šalamunom, M. Pogačnikom in N. Križnarjem. Križnar na obisku pri starki na Kovku nad Ajdovščino. Predstavlja tudi izdelovalce jarmov, tkalce in klekljarice na Gori nad Ajdovščino. Babić v Mestnem muzeju Idrija, v zbirki živega srebra. Film se konča z I. Geistrom, ornitologom, med obročkanjem ptic.

Lipica. 1975. Oddaja Dvogled, RTS – Redakcija programa za otroke, 16 mm č/b, 29 min. Urednica: Olga Vlatković; voditelj in avtor: Dragan Babić; snemalec zvoka: Ratko Kušić; izbor glasbe: Dušan Karuović; filmski snemalec: Milan Milijanović; raziskovalec in režiser: Dragomir Zupanc.

V konjušnici v Lipici D. Babić govori o znamenitih konjih lipicancih in o okolju, v katerem živijo.

Slovenske lipe. 1975. Oddaja Dvogled, RTS – Redakcija programa za otroke, 16 mm, b., 29 min. Urednica: Olga Vlatković; voditelj in avtor: Dragan Babić; snemalec zvoka: Ratko Kušić; filmski snemalec: Milan Milijanović; raziskovalec in režiser: Dragomir Zupanc.

Novinar in pisatelj Miran Satler ter Dragan Babić predstavljata stare slovenske lipe. Zgodbe: Levstikova lipa v Retjah, lipa pri Gradu Turjak, lepota prizorišča v Sorici pri Groharjevi lipi, Polhograjska lipa, aleja lip v Škofji Loki, lipa v Novi Štifti, Prešernova lipa v Ljubljani. Konča se v gostilni Pod lipo, z vročim lipovim čajem.

Nova Gorica, Kobarid, Miren, Šempas. 1975. Oddaja Dvogled, RTS – Redakcija programa za otroke, 16 mm, č/b, 29 min. Urednica: Olga Vlatković; avtor in voditelj: Dragan Babić; organizator: Aleksandar Petrović; snemalec zvoka: Ratko Kušić; izbor glasbe: Rade Smiljanić; filmski snemalec: Milan Milijanović; montažerka: Milica Poličević; raziskovalec in režiser: Dragomir Zupanc.

Uvod o zgodovini mesta Nova Gorica. Meja med Novo Gorico in Gorico v Italiji. Kobarid, Jože Gruntar pripoveduje o 12. bitki na soški fronti leta 1917 oz. o preboju pri Kobaridu. Spomenik padlim italijanskim vojakom v Kobaridu.

V Mirnu živi in deluje Oskar Kogoj. D. Babić se pogovarja z njim o povezavi med oblikovanjem in naravo. Kogoj demonstrira organsko oblikovane predmete za proizvodnjo v tovarni Ciciban v Mirnu.

V Šempasu živi družina Marka Pogačnika. Ekipa Daljnogleda snema njihovo vsakdanje življenje. Pogačnik pripoveduje o naravi in delu z živalmi in na polju. Z njim so njegove tri hčerke Ajra, Nike in Ana.

Opatje selo, Tolmin, Kovk, Dornberk. 1976. Oddaja Dvogled, RTS – Redakcija programa za otroke, 16 mm, č/b, 29 min. Urednica: Olga Vlatković; avtor in voditelj: Dragan Babić; organizator: Aleksandar Petrović; snemalec zvoka: Ratko Kušić; izbor glasbe: Rade Smiljanić; filmski snemalec: Milan Milijanović; montažerka: Milica Polićević; raziskovalec in režiser: Dragomir Zupanc.

Bičarska delavnica v Opatjem selu. Babić se pogovarja z izdelovalci. V Tolminski muzejski zbirki v Tolminu sedita N. Križnar in D. Babić. Križnar pripoveduje o etnološki zbirki, podrobnosti o njej pa M. Rutarjeva. Marija Rutar ob kipu Danteja Alighijerija govori o legendi o Dantejevi jami. N. Križnar se pogovarja z Marijo Škvarčevo na Kovku. Na Kovku vidimo tudi klekljarico pri delu. Pekel pri Dornberku v Vipavski dolini. N. Križnar se v starem mlinu pogovarja z lastnico in nekdanjo mlinarico o zgodovini mlina.

Erazmov grad. 1976. Oddaja Dvogled, RTS – Redakcija programa za otroke, 16 mm, č/b, 29 min. Urednica: Olga Vlatković; avtor in voditelj: Dragan Babić; organizator: Aleksandar Petrović; snemalec zvoka: Ratko Kušić; izbor glasbe: Rade Smiljanić; filmski snemalec: Milan Milijanović; montažerka: Milica Polićević; raziskovalec in režiser: Dragomir Zupanc.

Pod gradom roparskega viteza Erazma Predjamskega v Predjami. D. Babić pripoveduje o legendi Erazmovega gradu. D. Babić pripoveduje o Valvazorju in o knjigi Slava vojvodine Kranjske.

Trenta. 1976. Oddaja Dvogled, RTS – Redakcija programa za otroke, 16 mm, č/b, 29 min. Urednica: Olga Vlatković; avtor in voditelj: Dragan Babić; organizator: Aleksandar Petrović; snemalec zvoka: Ratko Kušić; izbor glasbe: Rade Smiljanić; filmski snemalec: Milan Milijanović; montažerka: Milica Polićević; raziskovalec in režiser: Dragomir Zupanc.

Dolina Soče v Trenti. D. Babić pred Kugyjevim spomenikom. Zgodba o Hemingwayju in gostilni v Tolminu. Znamenita pripoved o divjem lovcu Tožbarju – Špiku iz Trente, ki mu je medved odgriznil spodnjo čeljust.

1.2. TV dokumentarci, eseji in portreti

Ta grdi. 1979. RTS – Redakcija znanstvenega programa, 16mm, barvni, 29 min. Odg. urednik Znanstvenega programa: Petar Živadinović; producent: Petar Ivić; organizatorka: Kosovka Ivković; urednik: Ilja Slani; scenarist in voditelj: Naško Križnar; lučkar: Zoran Krsmanović; snemalec zvoka: Dragan Momčilović; izbor glasbe: Vladan Radulović; montažerka: Bojana Subotić; filmska snemalca: Todor Jović, Milovan Urošević; režiser: Dragomir Zupanc.

Naško Križnar, etnolog, kustos Goriškega muzeja v Novi Gorici raziskuje, snema in komentira pustni karneval v Drežnici pri Kobaridu. Na pustno soboto je bil posnet glavni del karnevala – obhod po vasi, od hiše do hiše. V filmu je prikazan prihod sprevoda do hiše, pogovor z gospodarjem in dogajanje v hiši, popoldne pa predstava na vaškem trgu in vedenje posameznih šemskih likov. V prostorih Goriškega muzeja se ob ogledu diapozitivov spomnimo vseh ključnih trenutkov pustovanja in spoznamo njegovo strukturo ter pomen.

Nova umetnost dvajsetih let. 1982. RTS – Redakcija programa za kulturo, 16 mm, barvni, 60 min. Odg. urednica Programa za kulturo: Zora Korać; producent: Đorđe Radmilac; urednica: Dunja Blažević; glasba: Zoran Simjanović; zvok: Jasna Bogojević; montažerka: Milanka Nano-
vić; snemalec: Veselin Krčmar; režiser: Dragomir Zupanc.

Ob priložnosti razstave v Narodnem muzeju v Beogradu Zenitizem in konstruktivizem je bila posneta oddaja o umetnikih, ki so ustvarjali v dvajsetih letih 20. stol. Predstavljena so dela Ljubomira Micića, Mihaila Petrova, Jo Kleka, Augusta Černigoja, Eduarda Stepančića, ob strokovnem vodstvu kustosinje razstave Irine Subotić, kot tudi teoreti-
kov umetnosti Predraga Protića, Petra Krečiče, Aleksandra Flakera, Ješe Denegrija in drugih.

Nova umetnost sedemdesetih let. 1983. RTS – Redakcija Programa za kulturo, 16mm, barvni, 104 min. Odg. urednica: Zora Korać; producent: Đorđe Radmilac; urednica: Dunja Blažević; glasba: Zoran Simjanović; zvok: Jasna Bogojević; montažerka: Milanka Nanović; snemalec: Vese-
lin Krčmar; režiser: Dragomir Zupanc.

Pregled umetniške scene v Jugoslaviji v sedemdesetih letih. Predstavljena je skupina umetnikov, zbranih v SKC v Beogradu; izvajalci zagrebske performance skupine; Nuša in Srečo Dragan iz Ljubljane; skupina OHO iz Kranja; Novosadski konceptualni umetniki. O njihovi-
vih delih govorijo: Dunja Blažević, Ješa Denegri, Biljana Tomić, Tomaž Brejc, Davor Matičević, Želimir Koščević, Bogdanka Poznanović, Slobodan Tišma.

Okvir za nekaj slik. 2006. RTS; RTV Slovenija, video BSP, barvni, 60 min. Glavni i odgovorni urednik Kulturno umetniškega programa RTS: Nikola Mirkov. Odgovorna urednica Dokumentarnega programa RTV Slovenija: Živa Emeršič; Producent: Slobodan Radovanović; snemalci zvoka: Uroš Kovačević, Samo Kozlevčar, Slobodan Mišić, Miha Remić; direktor fotografije: Veselin Krčmar; montažer: Goran Mitrović; scenarista: Radmila Radaković in Dragomir Zupanc; režiser: Dragomir Zupanc.

Karpo Godina je prešel vse pomembne etape v ustvarjanju sodobnega jugoslovanskega filma, od amaterske filmske prakse šestdesetih let 20. stol., kjer je uvrščen med pet najboljših amaterjev cineastov na takratni YU lestvici, prek novega vala, kjer se vključuje kot direktor fotografije in montažer, do samostojnih projektov v sedemdesetih in osemdesetih, ko kot celosten avtor (scenarij, režija, kamera, montaža) pomembno prispeva k filmski estetiki in kinematografski praksi v jugoslovanskem in tudi evropskem kontekstu. O njegovem delu in druženju z njim pripovedujejo številni prijatelji, kolegi, sodelavci, filmski teoretiki in medijski strokovnjaki z različnih območij nekdanje države: Branko Vučićević, Želimir Žilnik, Slobodan Mašić, Filip David, Svetlana Slapšak, Peđa Vranješević, Miša Radivojević, Radoslav Zelenović, Dušan Jovanović, Majda Širca, Vladica Milosavljević, Puriša Đorđević.

Eduard Stepančič. 2006. RTS – Kulturno umetniški program; RTV Slovenija – Dokumentarni program, Beta SP, 29 min. Urednica: Danijela Purešević; producent: Slobodan Radovanović; video snemalca: Veselin Krčmar in Aleš Živec; scenarist in režiser: Dragomir Zupanc.

Portret novo odkritega konstruktivističnega umetnika Eduarda Stepančiča. Sekvence z razstave v Cankarjevem domu. Stepančič govori o sodelovanju z Augustom Černigojem v dvajsetih letih 20. stol. v Trstu. O umetniku govorijo Irena Subotić, Ješa Denegri in Peter Krečič.

Zlati ključ v mojem srcu (spomini nekega konzula). 2009. RTS, Redakcija izobraževalnega programa, Beta SP, 29 min. Urednica: Vesna Pavliček; scenarista: Vesna Pavliček, Dragomir Zupanc; snemalec: Đuro Ivanović; režiser: Dragomir Zupanc.

Mihailo Jurman je upokojeni diplomat, pisec spominov Zlatni ključ u mom srcu. Po poreklu je iz Dobove v Sloveniji, po 2. svet. vojni je končal Sindikalno in Obveščevalno šolo. Iz svoje kariere izdvaja epizodo z vrnitvijo srbskega pisatelja Miloša Crnjanskega iz emigracije. Od generalnega konzula v Trstu, Rudija Janhube, je dobil nalogo, da sprejme pisatelja in ga odpelje do ambasadorja Price v Opatijo. Crnjanski je okleval, a ga je Jurman pregovoril in ga prepeljal varno čez mejo. V imenu Jugoslavije je pričal na sodnem procesu proti Eichmannu. Jurman je služboval na Dunaju, ko je bil Tito tam na prvem uradnem obisku.

2. Filmi z udeležbo Društva Sava

SAVA v Beogradu. 2011. Društvo Slovencev v Beogradu – Društvo Sava, Studio Krokar, DCP video, 23 min. Voditeljici projekta: Maja Đukanović in Anica Sabo; sodelujoči: Biljana Milenković-Vuković in Darja Kovrlja; snemalca: Jovan Jekić in Ivan Zupanc; montažer: Nikola Stankić; grafična oblikovalka: Dragana Milovanović-Horvat; prevajalka: Maja Đukanović; tajnica režije: Snežana Goršek; režija: Dragomir Zupanc. Film je nastal s podporo Urada Vlade Republike Slovenije za Slovence v zamejstvu in po svetu.

Film je bil posnet ob 10. obletnici Društva Slovencev v Beogradu – Društva Sava, ki je bilo ustanovljeno leta 2001. Osnovna dejavnost društva je ohranjanje in promocija slovenskega jezika in kulture v Srbiji. Člani društva so Slovenci in njihovi potomci, živeči v Beogradu.

Film je bil prikazan na mednarodnem festivalu Dnevi etnografskega filma, v Ljubljani leta 2012. Predvajan je bil tudi na proslavi obletnice društva Slovencev v Beogradu, 23. junija 2018.

Ena slovensko-srbska zgodba. 2011. Društvo Sava, Oyster studio, Beograd, OKTV Brežice, Akademski filmski center DKSG Beograd. DCP video, 20 min. Sodelujoči v projektu: Vesna Pavliček, Ljubo Popović, Rut Zlobec; prevajalka: Maja Đukanović; snemalci: Jovan Pavliček, Vladimir Bogovčić; montažer: Jovan Pavliček; scenarist in režiser: Dragomir Zupanc. Film je bil posnet s finančno podporo Urada Vlade Republike Slovenije za Slovence v zamejstvu in po svetu ter Sekretariata za kulturo mesta Beograd.

Ana Pečnik, mlada profesorica biologije iz Maribora je prišla leta 1941 v Smederevsko Palanko in začela poučevati na gimnaziji. Po osvoboditvi se je poročila z Borom Simićem in postala gospa Mirjana Simić. V filmu govori o svojem življenju med Slovenijo in Srbijo, med Bistrice ob Sotli in okolico hrama Svetog Save v Beogradu.

Film je bil predvajan na festivalu Dokumentarnega in kratkega igranega filma v Domu Omladine, Beograd, leta 2012, istega leta tudi v občini Vračar v Beogradu in v Društvu Sava. Premiero na RTS je doživel leta 2013.

Sita in rešeta mojstra Debeljaka. 2012. Rokodelski center Ribnica, Društvo Slovencev v Beogradu – Društvo Sava, RTS. DCP video, 42 min. Producenta: Polona Rigler Grm (Rokodelski center Ribnica) in Zoran Jovanović (Izobraževalni program RTS); urednica: Vesna Pavliček; scenarista: Polona Rigler Grm in Dragomir Zupanc; video snemalec: Jovan Jekić; snemalec tona: Milan Đorđević; fotograf: Ivan Zupanc; grafik: Dragana Horvat Milovanović; izbor glasbe: Ana Pavlović; montažer: Nikola Stankić; režiser: Dragomir Zupanc. Film je bil posnet s finančno podporo Urada Vlade Republike Slovenije za Slovence v zamejstvu in

po svetu, Ministrstva za izobraževanje, znanost, kulturo in šport Republike Slovenije, Občine Ribnica in Nacionalnega sveta slovenske manjšine v Srbiji.

Edo Cvar iz Slatnika pri Ribnici je kmalu po koncu prve svetovne vojne v Beogradu ustanovil sitarsko delavnico. Hiša v Gružanski ulici je še danes središče za proizvodnjo in distribucijo suhe robe v Srbiji. Naslednik mojstra Cvara, Ivan Debeljak, nadaljuje z obdelavo in popravili sit v delavnici, v kateri je kot mojster delal že njegov oče. Še vedno je v stiku z mojstri in proizvajalci suhe robe v Ribniški dolini v Sloveniji. Ivan je tudi glasbenik in član Društva Sava, kjer se družijo Slovenci, živeči v Beogradu, in njihovi potomci.

Film je doživel premiero v občini Vračar v Beogradu leta 2012. Predvajan je bil na Dnevih etnografskega filma v Ljubljani leta 2013. Predvajan in nagrajen je bil na reviji duhovnega filma Bdenje duša, Sremski Karlovci, 2013 in 2015. Večkrat je bil predvajan tudi na Drugem in Tretjem programu RTS.

Trije akordi. Serija: Predniki in potomci. 2014. RTS – Kulturno izobraževalni program, DCP video, 29 min. Odgovorni urednik Uredništva za znanost in izobraževanje: Ilija Cerović; urednica: Vesna Pavliček; glasbena urednica: Ana Pavlović; snemalec zvoka: Ljuba Jovanović; direktor fotografije: Nebojša Đorđević; montažer: Vladan Radovanović; oblikovalka: Marija Vauda; prevajalka: Maja Đukanović; scenarist in režiser: Dragomir Zupanc. Film je nastal v sodelovanju z Ministrstvom za kulturo in informiranje Republike Srbije ter Društvom Slovencev v Beogradu – Društvom Sava.

Družina Vauda je prispela v Srbijo leta 1941, v času prisilnega izseljevanja Slovencev s Štajerske. Zgodba o dirigentu in skladatelju Zlatanu Vaudi se začne v Kragujevcu. Vzgojen v družini učiteljev je še kot otrok nastopal v domačem orkestru in pel v šolskem zboru. Diplomiral je iz kompozicije pri Marku Tajčeviću na Fakulteti za glasbeno umetnost v Beogradu in kariero pričel kot dirigent. Skladal je za Otroški zbor Radia Beograd, katerega dirigent je bil. Poleg skladb za manjše glasbene ansamble, vokale in orkestre je zložil tudi prvo otroško opero, Ježkovo hišico. O ustvarjanju in umetniškem opusu Zlatana Vaude govori njegova hči Marija Vauda. Odraščanje ob očetu je vplivalo na njeno ustvarjalnost na področju slikarstva. V filmu vidimo posnetke njenih razstav in performansov. Soustvarila je tudi vizualno podobo tega filma. Predvajan je bil na reviji duhovnega filma Bdenje duša, Sremski Karlovci, 2014.

Davorin Jenko – ustvarjalec himen in budnic. 2014. RTS – Kulturno izobraževalni program, Muzikološki inštitut Srbske akademije znanosti in umetnosti (SANU), Nacionalni svet Slovenske nacionalne manjšine v Republiki Srbiji, Društvo Slovencev v Beogradu – Društvo Sava, DCP

video, 65 min. Urednica: Ana Pavlović; voditelj: Jovan Anđić; prevajalka v slovenščino: Maja Đukanović; direktor fotografije: Milan Stanić; grafika: Valentina Danilović; oblikovalka: Marija Vauda; glasbeni urednik: Ana Pavlović; montažer: Đorđe Anđelković; scenarista Ana Pavlović in Dragomir Zupanc; režiser: Dragomir Zupanc.

Slovensko-srbski skladatelj in glasbenik Davorin Jenko, doma iz Dvorij pri Cerkljah na Gorenjskem, je z budnico Naprej zastava slave in z drugimi rodoljubnimi pesmimi pomembno vplival na mlade panslaviste, zbrane v društvih in zborih v šestdesetih letih 19. stoletja. Umetniški vrhunec in zrelost je dosegel v kneževini, kasneje kraljevini Srbiji, kot zborovodja in kapelnik Narodnega gledališča v Beogradu. K srbski glasbeni kulturi je prispeval številne skladbe za odrske izvedbe, uverture in popularne pesmi. Uglasbil je tudi aktualno srbsko himno Bože pravde.

Film je bil predvajan ob obletnici skladateljeve smrti v dvorani SANU, kot osrednji dogodek na Akademiji v čast Davorina Jenka leta 2014. Predvajan in nagrajen je bil na reviji duhovnega filma Bdenje duša, Sremski Karlovci, 2015. Večkrat je bil predvajan na Drugem in Tretjem programu RTS.

Življenje in spomin. 2017. Društvo Slovencev v Beogradu – Društvo Sava in Platforma, DCP video, 25 min. Producenta: Saša Verbič in Miloš Ivanović; direktor fotografije in snemalec zvoka: Dušan Krivec; montažer: Matija Đukanović; oblikovalec zvoka: Dino Dolničar; prevajalka: Maja Đukanović; scenarist in režiser: Dragomir Zupanc. Film je bil izdelan s pomočjo Nacionalnega sveta slovenske nacionalne manjšine v Republiki Srbiji.

Zakonca Nuša in Rene Gerden sta se iz Slovenije preselila na Dorćol, v beograjsko občino, v zgodnjih petdesetih letih 20. stol. Rene je projektiral hišo v ulici Strahinjić Bana, namenjeno inženirjem in arhitektom, združenim v stanovanjsko zadrugo. Petčlanska družina je bila aktivna tako v beograjskem mestnem okolju kot tudi v idiličnem Trebnjem v Sloveniji, od koder izvira Nušina družina in kjer sta se zakonca spoznala. Pokojni Rene je pustil za seboj več zvezkov družinske kronike, ilustrirane z njegovimi risbami, kolaži in beležkami o dogodkih v družini Gerden. Nuša je najstarejša članica Društva Slovencev v Beogradu – Društva Sava in ustanoviteljica ženskega pevskega zbora Pojoča družba. Še v svojih poznih osemdesetih letih je izredno aktivna in prisotna na vseh dogodkih ter praznovanjih v Društvu Sava.

Film je bil premierno predvajan na Drugem programu RTS 7. februarja, 2018. Film je sodeloval na Euro info festivalu 2018, na več kot 15 mestih v Srbiji. Na Jahorina film festu je leta 2018 prejel Zlati javor za prispevek kinematografiji.



Zupanc z ekipo v času službovanja na RT Črna Gora (1985-1990)



Zupanc z ekipo RTS v Beogradu



Zupanc med snemanjem filma o Branku Vučičeviću (2006)



Razgovor po filmu Metoda Pevca na Dnevih slovenskega filma (2015)



Dragomir Zupanc na Šušterskem mostu v Ljubljani v času razgovora o njegovih filmih, Ljubljana, sept. 2018. Foto Naško Križnar

| | | | | | | | | |

| | | | | | | |

|

□ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □

|

| | | | | | | |

| | | | | | | | | |

| | | | | | | |

|

□ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □

|

| | | | | | |

| | | | | | | | | |

| | | | | | |

|

□ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □

|

| | | | | | |

| | | | | | | | | |

Varia



Varia

Marija Stanonik

ZRC SAZU

Inštitut za slovensko

narodopisje

Ljubljana, Slovenija

marija.stanonik@zrc-sazu.si

DOI: <https://doi.org/10.18485/slovenika.2018.4.1.8>

UDK: 94:314.151.3-054.73(=163.6)(497.11)"1941/1945"(093.3)

94:314.151.3-054.73(=163.6)(430)"1941/1945"(093.3)

Strokovni članek

Na dobroti svet stoji: izkušnje slovenskih izgnancev med II. svetovno vojno v okupirano Srbijo in nacistično Nemčijo

Povzetek

Po navadi se iz vojnih dni obravnavajo samo težke in hude reči. Tokratna obravnavna pa se posveča drobnim gestam dobrote in ljubeznivosti, ki so jih avtorji spominov doživeli kot otroci in jih zapisali sedemdeset let pozneje.

Ključne besede: II. svetovna vojna, izgnanci, otroci, Srbija, Nemčija – Tretji Rajh, Društvo izgnancev Slovenije 1941–1945

Uvod

O slovenskih izgnancih na jug, v razne predele prve Jugoslavije, ali na sever, v Nemški rajh, je bilo napisano veliko temeljitih zgodovinskih študij. Glede na to, da je bilo izseljevanje Slovencev osredotočeno na Štajersko, je največ spominov nanj s tega območja (Fabjančič 1959), kot da jih od drugod sploh ne bi bilo. Zato je zelo dobrodošla odločitev članov *Društva izgnancev Slovenije 1941–1945* iz gorenjskih občin Gorenja vas – Poljane, Škofja Loka, Železniki in Žiri, da so se odločili popisati svoje vtise in spomine na prisilno potovanje in bivanje v tujini, za katero niso mogli vedeti, ali ga bo kdaj konec.

1. Zgodovinski oris

Slovenski izgnanci so bili prve množične žrtve fašizma in nacizma, a niso imeli statusa žrtve vojnega nasilja (Biček 2014, 14). Šele po združitvi Vzhodne in Zahodne Nemčije in v samostojni Sloveniji je bilo mogoče opozoriti na narodno in mednarodno plat te tragedije.

Med drugo svetovno vojno je bil izmed vseh okupiranih dežel delež izseljenega prebivalstva največji prav na Slovenskem. Iz krajev nekdanjega loškega gospostva je bilo izgnanih čez 500 posameznikov ali celotnih družin (Zadnik 2014, 7). Kot vzrok izgnanstva dosledno navedajo sodelovanje koga od domačih s partizani. Po koncu druge svetovne vojne ali celo tik pred tem se jih je velika večina vrnila na oropane, požgane domove ali celo zasedene domačije.

Raznarodovalna politika Tretjega rajha je temeljila na ideologiji nacionalsocialistične delavske stranke (NSDAP) in s tem že iz obdobja fevdalizma! nadaljevala nemške imperialistične težnje, da bi Velika Nemčija zajemala tudi vzhodne in jugovzhodne predele Evrope.¹ (Košenina 2014, 16).

Dobro razvejena mreža vohunov je že od leta 1940 sestavljala ustrezne sezname in popisovala prebivalstvo, zapisovala razne podatke o slovenskih organizacijah in ustanovah; poleg splošnih podatkov se je morala predvsem osredotočati na zaupnike in sovražnike Tretjega rajha. Priprave za množični izgon Slovencev so nacisti začeli pripravljati že pred uvedbo civilne uprave. Nemška zasedbena uprava je imela podroben načrt raznarodovalnih ukrepov: izgnati rasno in tiste politično neustrezne osebe, predvsem zavedne Slovence, ki bi lahko zavirali ponemčevanje in krepitev že obstoječega nemštva (Košenina 2014, 17).

Izganjanje so predvideli v treh valovih:

a) Vodilni sloj slovenskega izobraženstva in vse dotlej politično delujoče Slovence, predvsem znane zastopnike slovenskih političnih strank in organizacij v občinah in okrajnih mestih, učitelje, mlajše duhovnike in akademske poklice.

b) Vse prebivalce, ki so se na Gorenjsko preselili iz drugih delov tedanje Jugoslavije.

c) Vse prebivalce iz 20-kilometrskega južno-gorenjskega pasu ob meji z Ljubljano.

Popisovanje in ocenjevanje prebivalstva po političnih in narodnostnih lastnostih ter po Himmlerjevih smernicah neustreznih oseb, rasno preiskovanje in izvajanje deportacij so izvajali referati, ki so se med seboj usklajevali. Vsaka oseba je dobila politično oceno od 1 do 5 in rasno od I do IV. Na Gorenjskem sta bili dve zbirni taborišči: v prosto-

¹ Tukajšnje besede povzemajo uvod Saše Košenine, ki se v celoti opira na knjigo Toneta Ferenc *Nacistična raznarodovalna politika v Sloveniji v letih 1941–1945* (Maribor: Obzorja, 1986).

rih Škofijskih zavodov v Šentvidu pri Ljubljani in v Begunjah (Košenina 2014, 18).

Od predvidenih 220.000–260.000 za izgnanstvo predvidenih Slovencev so jih nacisti od doma pregnali čez 80.000. Če bi nacisti vojno dobili, bi se večina Slovencev znašla v vzhodni Evropi. Največ, kar 45.000 jih je bilo izgnanih v Nemčijo, na Hrvaško 10.000, v Srbijo okrog 7.500. Okrog 17.000 jih je pred izgonom pobegnilo na območje, ki ga je okupirala Italija.

Med izgnanimi Slovenci je bilo tudi več kot 20.000 slovenskih otrok, mlajših od deset let (Biček 2014, 12). Zgodovinopisje doslej še ni registriralo, da v nobeni vojni poprej niso bili otroci žrtve tolikšnega nasilja in tako kruto in neposredno prizadeti kot v drugi svetovni vojni. Veliko se je govorilo o 600 ukradenih otrocih, »nič pa o več kot 20.000 slovenskih otrocih do desetega leta starosti, ki jih je nemški okupator nasilno odgnal v nemška izgnanska taborišča po vseh pokrajinah tretjega rajha« (Biček 2014, 12).

2. Zbiranje spominov

Članek se gradivsko opira na spomine, ki so nastali po dobrih sedemdesetih letih, na čas, ko so morali njihovi avtorji kot otroci – od šestmesečne dojenčice do tistih na pragu odraslosti – skupaj s svojimi starši prisilno na hitro zapustiti rojstni dom, domačijo in domovino. Zato so tukajšnji spomini izgnancev predvsem otroški, danes pa so njihovi avtorji seveda lahko že zelo v letih, saj je od je časa izgnanstva poteklo že blizu sedemdeset ali več let. Napisali so jih namreč izgnanci, begunci in pregnanci iz občin Gorenja vas – Poljane, Škofja Loka, Železniki in Žiri, ki so člani *Društva izgnancev Slovenije 1941–1945*.²

Spomine so začeli zbirati leta 2012, po dvajsetih letih obstoja škofojloške območne organizacije Društva izgnancev (Zadnik 1914). Od 203 članov območne organizacije s sedežem v Škofji Loki je se jih je osemdeset, tj. slabih 40 %, odzvalo na pobudo, da bi zapisali spomine na hudi čas druge svetovne vojne. Kar devetinšestdeset prispevkov se nanaša na izgnanstvo v Tretji rajh in enajst na jug, praviloma v Srbijo. Bistvena razlika med severom in jugom je v tem, da so v Nemčiji izgnanci doživljali večji pritisk, ker so se morali v vnaprej določenih »lagerjih« popolnoma podrediti bolj ali manj vojaški disciplini, medtem ko so bili izgnanci na jug prepuščeni sami sebi in prebivalcem v okolju, kjer so se znašli.

Doživljali so veliko hudega, grdega, trpkega, toda tudi kaj dobrega, bodisi v rosnem otroštvu na poti od doma v neznano, ali že v taboriščih, česar se nekdanji otroci še kot zreli ljudje, če ne že starci/starke

² Ne gre samo za prebivalce iz omenjenih občin, temveč tudi za prebivalce iz drugih krajev, ki so se po drugi svetovni vojni preselili v omenjene občine.

hvaležno spominjajo. Namen tukajšnjega članka je izbrati iz presušene trave³ te drobne spominske cvetke v šopek dobrote.

V hudem času je prav dobrota v različnih oblikah vsaj za hip olajšala položaj posameznika in ga opogumila za vztrajanje v danih okoliščinah. Še po toliko desetletjih njeni odtenki ožarijo grenke spomine. Ti spomini so razvrščeni kronološko, smiselno po logiki dogajanja od začetka druge svetovne vojne do njenega konca oz. od okupacije do osvoboditve.

Čeprav so Slovence preganjali z njihovih tal vsi trije okupatorji: italijanski, madžarski in nemški, se tukajšnja obravnava nanaša samo na nemško okupacijo, ker je v omenjenem zborniku le en ohranjen spomin na italijanski del okupiranega slovenskega ozemlja, pa še v tem primeru gre za eno od koncentracijskih taborišč, v katerih gre za popolno omejenost gibanja in ne za konfinacije, pri katerih gre za delno omejenost gibanja. Z njimi je nekako mogoče primerjati slovenske izgnance v Srbijo v okupirani Jugoslaviji in v okupatorsko nacistično Nemčijo.

Gradivo za tukajšnji članek se opira izrecno na zbornik spominov iz omenjenih treh gorenjskih občin. Poudarek je na otroških spominih, ki so jih po dolгих letih zapisali že kot odrasli. Spomini na odtrganost od doma so bili dolga desetletja zaradi splošno odklonilnega razmerja do okupatorja samo grenki in bridki; še toliko bolj, če je bil prizadeti poln gneva zaradi kakršne koli izkušnje krivice. Šele po dolгих letih lastnih življenjskih izkušenj, v zrelih letih izza turobnega razpoloženja zasije kakšen droben žarek, ki je vsaj za hip olajšal trde razmere ali mučno situacijo in okrepil zaupanje v človeka ter mu pomagal fizično ali psihično preživeti. Spomini so nastali na pobudo območne organizacije *Društvo izgnancev Slovenije 1941–1945* iz Škofje Loke in so zato nastajali nekako v enakem časovnem obdobju.

Zaradi varčevanja s prostorom so spominski citati v drobnem tisku. Zaradi preglednosti in jasnosti, v kakšnem kontekstu se je zgodilo kaj, kar priča o lepem in dobrem v človeku, so označeni krepko. V prvem oklepaju sta na prvem mestu navedena ime in priimek pisca, nato z zvezdico leto njegovega rojstva. Tako lahko bralec izračuna, koliko let je imel ob dogodku, ki se ga spominja. Za podpičjem sta v drugem oklepaju navedena samo letnica zbornika, ki je v uredništvu Rudija Zadnika izšel v Škofji Loki leta 1914, in strani, od koder je prevzeto besedilo.

I. Negotovost

Kljub temu da je bridko vsako nasilno slovo od doma, je še toliko hujše, če je popolnoma nepričakovano. Vsakršno, ubesedeno ali ne ubesedeno sočutje je blažilo neznosno bolečino:

Kmalu po okupaciji Jugoslavije sem teden dni počitnic preživela pri Krištanovih v Jarčji dolini. Imela sem se čudovito. Okopavali smo

³ Asociacija na zelene in rjave uniforme nemške okupatorske vojske.

krompir, igrala sem se z domačim živalmi in se družila s prijateljico Jožo. V ponedeljek, 7. julija, pa sem vrnila domov v Žiri, ker sem imela slab občutek, saj se je v tistem času začelo izseljevanje Slovencev. **Ata Krištan mi je rekel: »Pa kaj potem, če bodo odpeljali vaše. Ostala boš pri nas in boš naša** (Breda Blaznik, *1928); (Zadnik 2014, 150).

Očeta je dober znanec obvestil, da je pri gestapu videl seznam družin za izselitev, na katerem je bila tudi naša. Mama nam je sešila nahrbtnike, v katerih smo imeli najnujnejše potrebščine. Živelimo smo v stalnem strahu... (Marta Podobnik, *1932); (Zadnik 2014, 134).

Nenadoma me zgrabi huda boleost – je to konec naše domovine? [...] **»Zakaj jokaš, mladenič?« Obrnem se, ob meni stoji Nemec. »Nismo mi krivi, da greste ...«** »Ja, kdo pa vendar?« »Zahvali se sosedi!« Sočutno me gleda, nato pa skupaj greva v hišo (Tone Mlakar, *1921); (Zadnik 2014, 54–55).

II. Še na domačih tleh

V *Goričanah* pri Medvodah, *Šentvidu* nad Ljubljano in v *Rajhenburgu*, današnji Brestanici ob slovensko-hrvaški meji, so bila zbirna taborišča, od koder so razporejali po kdove kakšnih merilih slovenske izgnance na sever ali jug. V njih so mali potniki začeli dobivati trde življenjske izkušnje, ki jih je sem in tja osvetlila drobna pozornost. Največ je bila vredna, kadar je potolažila stalno lakoto.

– 22. julija 1942, točno po letu dni vstaje, je v zgodnjih jutranjih urah našo družino presenetila gestapovska horda s svojim vojakom. **Iz spanja me je dvignil nemški vojak s čelado na glavi in me odnesel pred hišo**, kjer so s culo že čakali ostali člani naše družine. Tega se zelo dobro spominjam (Alojz Filipič, *1938); (Zadnik 2014, 216).

– Goričane so mi ostale v spominu kot najslabši kraj od vseh, kjer sem moral kdaj koli živeti. [...] Kljub vsemu hudemu **sem imel tudi kakšen vesel trenutek**, saj kot otrok nisem imel drugih skrbi kot tistih, ki so neposredno zadevale samo mene: uši, stenice, slaba hrana, ki je nisem bil navajen. **Spoznal sem nove prijatelje.** To sta bila Strojencov Marjan (Kavčič) in Potokarjev Ludvik (Šmid) iz Podlonka. Oba sta bila šest do sedem let starejša in sta me verjetno imela za igračo. Okrog vratu sta mi privezala vrvico in me »fijakala« kot konja po hodnikih gradu. Takrat sklenjeno prijateljstvo se je nadaljevalo tudi v lagerju in se ohranilo tudi po povratku iz Nemčije (Peter Gortnar, *1937); (Zadnik 2014, 353).

– Za vedno si bom zapomnila gospo, ki je zgodaj jeseni okrog svojega doma blizu zapora pobirala zgodnja jabolka. Ko sva s prijateljico hodili po dvorišču graščine – zapora – ter opazovali gospo in jabolka, ki jih je pobirala, **nama je pomahala. Hitro sva stekli k njej in dala nama je jabolka. To se je ponovilo še drugi dan**, a takrat je to verjetno videl nemški stražnik. Ko sva tretji dan prišli tja in čakali gospo, je ni bilo več,

in tako so jabolka od takrat naprej ležala na tleh, da sva jih lahko samo gledali. Iz Goričan so nas odpeljali na železniško postajo v Medvode in nato naprej v neznano (Marija Twrdy, *1936); (Zadnik 2014, 66).

– Po nekaj dneh bivanja v Šentvidu smo se okrog polnoči podali na našo dolgo pot. Pri izhodu je sedela komisija, ki nas je popisala in vzela dokumente, ki so nam jih vrnila šele ob prihodu v Srbijo. [...] Vlak je imel postanek v Šiški. Tam nas je **pričakala množica ljudi in nas zasipala z vsem, kar so imeli doma (kruh, limone, kuverte itd.)** (Helena Leben, *1929); (Zadnik 2014, 131).

– V gradu Rajhenburg so živeli menihi. Imeli so tudi živino in krave so se pasle okoli poslopja. **Spominjam se dobrega meniha, ki je videl, da smo otroci lačni, in nas je naučil, da smo na paši molzli krave kar v usta.** Ko je to opazil nemški paznik, je sledila kazen in nas niso več pustili na prostost (Robert Tratnjek, *1937); (Zadnik 2014, 184).

– Največ sva bila skupaj z Miklavžem Žebretom. Izseljeni so bili njegovi starši, on pa je ostal v Loki pri teti. **Nemški vojak je namreč rekel, naj dojenček ne gre na pot, ker ne bo preživel** (Peter Pokorn, *1939); (Zadnik 2014, 88).

– 12. septembra 1941 so nas Nemci s kamionom odpeljali v zbirni center na grad Rajhenburg v Brestanico. **Dobri nemški vojak je mami svetoval, naj s seboj vzame voziček, da bo imela kam položiti dojenčico.** [...] Oče je znal zelo dobro govoriti nemško. Spoprijateljil se je s starejšim nemškim stražarjem, ki je bil enkrat na teden dežurni. Oče mu je verjetno potožil, da imamo šestmesečno punčko, ki je mama ne more nikjer umiti ne oprati in posušiti plenice, ter da se neprestano joka, ker je vsa njena koža v ranah, pa tudi za jesti nima. Mama jo je sicer še dojila, a ker je bila tudi ona lačna, je imela premalo mleka za dojenčico. In ta **dobri stražar nam je pomagal takrat, ko je dežural. Poskrbel je, da smo me tri odšle iz lagerja k starejšim Nemkam, ki so bivale v bližini, kjer je mami skopala sestro in oprala plenice, jaz pa sem dobila kosček kruha in mleka** (Breda Pleško, *1936); (Zadnik 2014, 47–48).

III. Izgnanstvo Slovencev na jug: v okupirano Srbijo

Na podlagi Hitlerjevega ukaza: »*Naredite mi to deželo zopet nemško!*« (Repe 2015, 24: op. 2) je Hitlerjeva Nemčija zavzela Slovenijo kot svojo deželo, Srbijo pa samo okupirala; zato so Srbi obdržali jezik in tudi denar (Breda Blaznik, *1928) (Zadnik 2014, 169).

V navedeni knjigi so po abecedi navedeni srbski kraji, kamor so bili odpravljeni in v njih vsaj nekaj časa bivali slovenski izgnanci: Aleksandrovac, Arandjelovac, Arilje, Batajnica, Brezovica, Čačak, Dupci, Gornja Seginja – Župa, Gornji Stupanj, Kopaonik, Kruševac, Osladič, Požarevac, Radobudja, Smederevska Palanka, Užička Požega, Valjevo, Velika Plana,

Veliko Orašje, Zaječar, Sombor v Vojvodini (Zadnik 2014, 397).⁴ Njim je treba dodati še vsaj Šid v Sremu.⁵

Čas vojne je čas grozot, strahu, bolečin, hudobije in nerazumnih dejanj. Odraslemu človeku ga je težko sprejeti, preživljati in razumeti. Če pa si otrok, te to prizadene mnogo globlje in te na svojstven način zaznamuje za celo življenje, čeravno se niti ne zavedaš vseh nevarnosti in dejanj takega časa (Janez Tancek, *1932); (Zadnik 2014, 185).⁶

Kako o tem po sedemdesetih letih pričujejo slovenski izgnanci, ki so pristali v Srbiji? Snov je razvrščena kronološko in kolikor mogoče smiselno:

1. Pot

– V aprilu 1941 se je začelo. Spominjam se zavijanja siren ... V šolo nismo več hodili, očka so zaprli, Slovenijo so zasedli Nemci. [...] Spominjam se, kako so Nemci na velikem travniku na Jožefovem hribu, pri Deutschu se je reklo, zasliševali veliko Slovencev. Tudi mojo mamo. Hoteli so njeno priznanje, da izvira iz nemške družine. Niso ga dobili. Kmalu po tem dogodku so nas izgnali. [...] Spominjam se noči v veliki kleti, v kateri je bilo veliko ljudi, družin s prtljago, na kateri smo nekako prespali noč. Naslednji dan so nas po dolgi vožnji v živinskih vagonih izkrcali v Paračinu. **Prijazni domačini so nas sprejeli medse in z nami jedli pri skupnem kotlu** (Cvetka Maksin, *1929); (Zadnik 2014, 198–199).

– 4. julija 1941 je tudi našo družino skupaj z učitelji, duhovniki in drugimi doletela usoda izgnanstva. Po treh dneh bivanja v Škofovih zavodih v Šentvidu pri Ljubljani, kjer je bilo zbirno taborišče za nas, priključili pa so nam tudi izgnance iz Begunj, so nas 7. julija opolnoči naložili v pulmane in nas popeljali na negotovo pot. [...] V Zidanem Mostu smo si oddahnili, ker vlak ni zavil proti Nemčiji. Zjutraj so nam v **Zagrebu članice Rdečega križa postregle s toplim čajem in prigrizkom, ki so ga bili najbolj potrebni mlajši otroci in starejši ljudje** (Ivan Reven, *1925); (Zadnik 2014, 207).

– Pisalo se je leto 1941. Nemci so zasedli našo deželo in seveda smo tudi v Mariboru začutili nemški teror. Nekega dne v juniju so starši

⁴ V seznime se je prikradlo nekaj očitnih napak. Karlovac je skoraj na meji Slovenije in Hrvaške, in ne v Srbiji, Auschwitz pa je danes na Poljskem in je bil tedaj zagotovo v od nemškega okupatorja zasedeni Nemčiji. Tudi poljsko ime je napisano napačno. Ne Osvitencim, temveč po poljsko Oświęcim. Res pa je, da je treba preveriti, katero je bilo uradno ime tega nesrečnega kraja pred drugo svetovno vojno – je spadalo pod Nemčijo (torej Auschwitz) ali Poljsko (Oświęcim).

⁵ Prim.: Marija Demšar, *Pisma iz Šida*, Galerija slika »Sava Šumanović«, Šid 2014; Marija Stanonik, *Etnologija u pismima i slikama*, Etnografski institut, Srpska akademija nauka i umetnost (Biblioteka Životopis, knjiga 5), Beograd 2008.

⁶ Pri navedkih je v prvem oklepaju zmeraj naveden/-a avtor/-ica zapisa in z zvezdico označena njena/njegova rojstna letnica. Letnica v drugem oklepaju se nanaša na zgoraj omenjeni zbornik in mesto objave v njem.

dobili ukaz, naj se čez dve uri zberemo v meljski vojašnici. Od tam so nas v živinskih vagonih transportirali v Srbijo in nas poselili po različnih krajih. Naša družina je pristala v Šabcu. **Imeli smo srečo, saj je kmalu k nam pristopila starejša ženska in nam ponudila streho nad glavo** (Peter Rozman, *1941); (Zadnik 2014, 109).

– Kmalu po okupaciji so Nemci odpeljali očeta v zapore v Begunjah, od tam pa v zapore v Šentvid pri Ljubljani. [...] Z drugim transportom izgnancev so nas 25. julija 1941 v živinskih vagonih odpeljali v Srbijo. Naša pot se je končala v Smederevski Palanki, kjer nam je **gostoljubje nudila družina Stanojevič**. [...] Iz hvaležnosti do ljudi v Smederevski Palanki, ki so nam olajšali bivanje v Srbiji, je oče še dolgo vzdrževal stike z njimi in se tudi udeleževal sprejemov vlaka bratstva in enotnosti (Marjeta Zupančič, *1936); (Zadnik 2014, 213).

– Po slabem tednu bivanja v Šentvidu so nas 7. julija 1941 v živinskih vagonih odpeljali v Srbijo. [...] Po nekaj dneh smo prišli v Krnjevo pri Velikem Orašju. **Na železniški postaji so čakali domačini, da nas odpeljejo na svoje domove**. Vsakemu je bilo določeno, koga naj odpelje. Po nas je prišel nekdo z vpreženim volom (Jernej Gortnar, *1935); (Zadnik 2014, 244–245).

– Tretji dan ponoči smo bili z vlakom prepeljani v Valjevo v Srbijo. V Valjevu v vojašnici je ostalo veliko izgnancev. [...] Po prihodu iz Ljubljane v Valjevo smo bili razpuščeni in Nemci kot okupatorji nad nami niso več izvajali terorja. Popolnoma smo bili odvisni od pomoči Srbov. Daleč od svoje domovine in doma z minimalno prtljago smo občutili veliko žalost. Nismo vedeli, koliko časa bomo doživljali to usodo in kaj vse nas še čaka. Moram povedati, da **so nas Srbi zelo lepo sprejeli in nam pomagali** (Mira Antonija Bernik, *1928); (Zadnik 2014, 126–127).

– Peljali smo se skozi Čačak in Kraljevo, v Kruševcu pa se je vlak ustavil. Ura je bila približno 11 zvečer. Izseljenci **smo bili dodeljeni srbskim kmetom, ki so nas z vprego čakali na postaji ves dan**. [...] Bili smo izmučeni in na vozu smo sedeli in spali kot vreče peska. Zraven smo imeli svoj »punkl«, večinoma z neuporabnim stvarmi. Šele ob 1 h popoldne smo se pripeljali v vas Vitkovo. **Tam se nas je usmilil učitelj** ter mene, Jaroša in mami naložil na gik, lahek dvokolesnik, vprežen s konjem. V petnajstih minutah smo se pripeljali pred Kostičev dom. Tatek je z voli tja došel šele čez kakšno uro. [...] **Sprejeli so nas zelo lepo**. Mlad gospodar Vule se je navezal na našega tatka in ga vodil povsod naokrog po svojem posestvu, med vinograde in na svojo ovčerejo v planine (Breda Blaznik, *1928); (Zadnik 2014, 153).

– Prispeli smo v Kruševac v Srbijo. Na postaji je bilo **nekaj domačinov z vozovi, vpreženimi z voli**. Naša družina se je povzpela na voz in **odpeljali so nas v vas Tržac**, ki je bila od Kruševca oddaljena približno 30 km. Tam so nas nastanili v staro zapuščeno šumadinsko kočo, narejeno iz lesa in ometano z blatom. To je bila kočica z dvema prostoroma in vežo (Frančiška Finžgar, *1928); (Zadnik 2014, 69).

– Ob štirih zjutraj so nekaj vagonov pustili na železniški postaji v Smederevski Palanki, polovico pa so jih peljali naprej do Velike Plane, kjer so nas nemški spremljevalci predali krajevnim oblastem oz. nemški komandi mesta. [...] Po neskončnih barantanjih **nas je prevzela sočutna ruska duša Lija Samohvalov**, ki je tudi sam moral ob koncu prve svetovne vojne kot mladenič zbežati iz vojske. Mati mu je še prej v jopič všila zlatnik za najbolj kritičen trenutek. Meščani so nam v kleti svoje gimnazije delili skromna kosila in večerje. Potem pa smo se dela zmožni morali sami kje zaposliti in preživljati (Ivan Reven, *1925); (Zadnik 2014, 208).

– Vlak nas je odpeljal preko Sarajeva. Ponoči smo se ustavili v Smederevski Palanki. Domačini so se prebudili in nemo opazovali nepoznano množico. Prišli smo do osnovne šole, v kateri je bil pripravljen vojaški kotel za kuhanje. Mame so se trudile kaj skuhati in v kotel dajale, **kar so dobile od dobrih ljudi**, očetje pa so pomagali lupiti krompir (Helena Leben, *1929); (Zadnik 2014, 131).

2. Bivanje

– Že ob samem prihodu v Čačak smo imeli smolo. Nismo in nismo našli strehe nad glavo. [...] Povsod je bilo postavljeno vprašanje: »Imate decu?« In odgovorila sta: »Imamo«. Odgovor je bil vedno enak: »Sa decom ne primamo«. Vsak dan smo se bali, da nam do začetka policijske ure ne bo uspelo najti prenočišča. Prvi večer nas je k sebi sprejel jugoslovanski vojak, ki je mojo mamo prepoznal z žirovske pošte. V Žireh je kot graničar služil vojsko. Ves naslednji dan sva z Jarošem čakala v parku, mami in tatek pa sta hodila okrog in iskala stanovanje. Neka gospa je oddajala sobe, a ji gospodinja ni pustila sprejemati žensk. **Prišepnila jima je, naj v primeru, da ničesar ne najdemo, pridemo k njej.** Tistega dne je bila policijska ura že ob 18h in ob 17.39 smo se **res za-tekli k njej**. Vsi štirje smo prespali v eni zakonski postelji (Breda Blaznik, *1928); (Zadnik 2014, 156).

– Vsak dan opoldan smo jedli v menzi za izgnance, ki jo je finančno podprla mariborska občina. V Čačku in okolici je bilo namreč veliko Mariborčanov in drugih Štajercev. [...] Po dveh mesecih zdoma smo se vrnili v Čačak. Ljudje v Donji Trepči so nas imeli radi. [...] **Čika Ljubo nam je veliko pomagal.** Preko njegovih sorodnikov **smo dobili stanovanje** v nizki nepodkleteni pritlični hiši s štirimi sobami. [...] Živelimo smo kot Robinzoni. Steklenico smo imeli za valjar, zaboj za drva je služil kot stol itd. V tej hišici smo preživeli 4 leta (1941–1945). Hvala bogu za tega trgovca! (Breda Blaznik, *1928); (Zadnik 2014, 158 in 163–164).

– **Dobri Slavko Marjanović** nam je za vedno ostal hvaležen in ni pozabil jutra, ko so se Nemci vrnili s kazensko ekspedicijo ter brez talca odšli z njegovega dvorišča. **Velikokrat je rekel: »Anica, pošalji mi decu, da se najedu!« Večkrat nas je povabil na obisk, za njihove praznike: sla-**

vo, božič in novo leto. Včasih je na tržnico pripeljal pridelke za prodajo, nato pa na voz naložil nas in nas peljal k sebi domov. Tja sva običajno šla sama z Jarošem in vrnila sva se peš (Breda Blaznik, *1928); (Zadnik 2014, 170).

– Spomladi 1944 je mamičin poštni kolega predlagal, naj kupimo prašiča. [...] To bi morali storiti že prej. Vendar, misliš si – nimam denarja, ne svinjaka ne pomij. **Z ljudmi smo imeli res srečo.** Ne vem, kaj bi brez tega Srba, ki je založil denar in nam pomagal pri vzreji (Breda Blaznik, *1928); (Zadnik 2014, 171–172).

– Bilo je težko začeti iz nič. Nismo imeli hrane, niti prave posode, da bi lahko kaj skuhal. **A nekaj sosedov kmetov je bilo dobrih; prinesli so nam nekaj posode, ki je sami niso več rabili. Drugi so prinesli krompir in nekateri tudi kuhano hrano, ki jim je ostala. Spominjam se dobre sosede, ki je rekla, da če bodo imeli za jesti njeni otroci, bodo jedli tudi naši** (Frančiška Finžgar, *1928); (Zadnik 2014, 69).

– Tako smo se hranili, dokler nismo dobili stanovanja pri eni od srbskih družin. Prišli so kmetje in izbrali ljudi za delo na kmetiji. [...] **Domačini do nas večinoma niso bili slabi** (Helena Leben, *1929); (Zadnik 2014, 131).

– Peljal nas je na svojo kmetijo, »bašto«. Tako so rekli ograjeni kmetiji, znotraj katere so stali hiša, kozolec,⁷ malo stran od njiju še svinjska kuhinja in lopa, in to je bilo naše bivališče za neznano dolgo. Soba je bila velika mogoče 6 x 6 m, z oknom in vrati, brez vode, brez ogrevanja in brez poda. Na tleh je bila stlačena ilovica. Ata je prosil za nekaj desk in malo orodja, in je v enem kotu približno pol metra nad tlemi naredil pograd (2 x 3 m), kjer smo spali otroci, Jelka, Mici, Janez in jaz. Dojenček Joža pa je spal v nekem zaboju s slamo. **Neki domačin je prinesel zelo razmajano staro posteljo**, v kateri sta spala ata in mama. Prostor je bil brez ogrevanja in **od nekod so prinesli pečko**, majhen gašperček, ki je služil za ogrevanje sobe, kuhanje in segretje vode (Jernej Gortnar, *1935); (Zadnik 2014, 244–245).

– Naslednja postaja je bil Zaječar, kjer smo imeli spodobno domovanje. Sledil je Veliki Bečkerek, danes Zrenjanin, kjer smo dočakali konec vojne. Očka je dobil službo na sodišču v Velikem Bečkereku. **Domačini so nam zelo pomagali pri urejanju našega skromnega doma** (Cvetka Maksin, *1929); (Zadnik 2014, 198–199).

– Ti mladi fantje so kmalu začeli delati pri domačih kmetih v vasi Osladić in si s tem prislužili stanovanje in hrano. Na dvorišču šole je bila majhna baraka (drvarnica), kjer so ženske oziroma matere kuhale skromne obroke hrane. **Domačini so poskrbeli za nas, poklanjali so nam hrano in material za kuho** (Mira Antonija Bernik, *1928); (Zadnik 2014, 126).

⁷ To je morala biti kakšna drugačna stavba, saj v Srbiji kozolcev pač ni. Morda je bila lopa, kolnica ali kaj podobnega.

– Med nami, izgnanci, je bil tudi vojaški zdravnik iz Škofje Loke, dr. Čavić, ki je skrbel za zdravljenje domačinov iz Osladića in okolice. **Vse, kar so mu v zameno za zdravljenje podarili domačini**, je delil z nami (Mira Antonija Bernik, *1928); (Zadnik 2014, 126).

– Arilje je bilo majhno mesto. Na pobočju je stala cerkvica sv. Ahi-lija. Vsa okolica je bila podeželska. **Učiteljica Andjela nas je včasih fotografirala** in v družinskem albumu imamo slike, na katerih smo med samimi kamilicami. **Ker je znala šivati, je zame in za Štefana naredila luštni srajčki s pikčastimi vzorci. Sestrici Marici pa je sešila oblekico**, ki jo nosi na sliki (Peter Pokorn, *1939); (Zadnik 2014, 87).

– Ker je vojna še trajala, so po mestu hodili tudi vojaki. Ne spominjam se, da bi bili nasilni. Naj dvorišču ob hiši, kjer smo stanovali, so bili nekaj časa bolgarski vojaki⁸ in spominjam se, da so **otrokom dajali čaj**, ki je bil za nas zelo sladek, ker si takega sami nismo mogli privoščiti (Peter Pokorn, *1939); (Zadnik 2014, 87).

– **V Srbiji mi kot otroku ni bilo tako grozno. Hrano smo imeli, lačni nismo bili.** V Ribnici je bilo težje. Staršem je moralo biti še bolj grozno. Morali so preživljati veliko družino in otroku, ki prosi za kruh, je zelo težko reči, da ga ni. Ni bilo lahko, posebno ne za starše (Jernej Gortnar, *1935); (Zadnik 2014, 247).

IV. Izgnanstvo Slovencev na sever: v nacistično Nemčijo

Nacistična vojna oblast je v Tretjem rajhu ustanovila taborišča treh vrst: *uničevalna, kaznilniška, delovna*. Zaradi morebitne primerjave za tukajšnjo obravnavo pridejo v poštev le tretja, in še to pogojno, kar se lepo vidi iz izjav v navedenih odlomkih. Vtis je, da so bili v Nemčijo izgnani Slovenci nastanjeni veliko bolj strnjeno in pod nadzorom kot v Srbiji. Res so jih izkoriščali kot ceneno delovno silo, toda kljub temu jim je bilo veliko lažje kot v kaznilniških in uničevalnih taboriščih.

Nekateri nemški državljani so, morda pod vtisom propagande, razumeli prihod tujih ljudi v njihovo okolje kot dobro delo, medtem ko so drugi brez priziva pred očmi imeli okupatorsko logiko:

– Mama je govorila z enim od poveljnikov, rekli smo jim lagerfirerji, in ga vprašala, **kaj bo z nami. Odgovoril ji je, da tega ne ve, zagotovo lahko pove le, da ne bomo šli nikoli več domov** (Janez Dolinar, *1928); (Zadnik 2014, 105).

– Ker sem se že pred izgnanstvom učil za ključavničarja, sem iz lagerja hodil delat k domačinu – privatniku električarju. **Veliko me je naučil in ne morem se preveč pritoževati, da mi je bilo hudo. Ko sva se pogovarjala, mi je rekel, da smo pri njih bolj varni, zato so nas prepeljali k njim** (Avgust Bertonselj, *1925); (Zadnik 2014, 44).

⁸ Treba je spomniti, da so bolgarski vojaki pripadali velikonemški opciji.

– Težki so bili trenutki, ko nas je okupator odgnal od doma. S tem se ne moremo sprijazniti. Pa vendar so mi ostali tudi **spomini na ljudi tam daleč, od katerih smo bili deležni tudi prijazne besede** (Marta Podobnik, *1932); (Zadnik 2014, 136).

– **Prejšnjega, dobrega starejšega Nemca** je zamenjal esesovec, po rodu Poljak (Jože Drnovšek, *1927); (Zadnik 2014, 64).

Predolg je seznam nemških krajev, v katerih so se slovenski izgnanci morali nastaniti, le seštejemo jih lahko: Bavarska (58), Spodnja Šlezija (49), Saška (78), Brandenburško (7), Hannoversko (8), Türiško (20), Würtemberško (14), Badensko (13), Švabsko (11), Frankovsko (5).⁹ Vsega skupaj jih je okrog 260.¹⁰

Nekatere družine in posamezniki so naleteli na zelo hude razmere in okoliščine, drugi pa so imeli srečo. Najbrž je bilo doživljanje novega okolja odvisno tudi od razmer doma, od koder so bili pregnani, in od sposobnosti sprejemanja v dano situacijo. Karol Dolenc (Zadnik 2014, 256–257 in 259) je v pismu februarja 1943 stvaril: »Obravnavajo nas kot delovne ljudi.« Zadovoljen je z bivališčem: »Ni tak slabo, kot smo pričakovali. [...] /T/udi sicer je vodstvo lagerja napravilo na nas zelo dober vtis in posebno vodja lagerja je zelo simpatičen človek.«

Karakteristične povedi si zapovrstjo sledijo kronološko in glede na starost otrok, od najmlajših v plenica do najstnikov, ki jih je okupacijska oblast dala na razpolago domačinom (kmetom idr.), nekoliko starejše pa uporabila za tovarniško delo.

1. Pot

– **Spomnim se, da me je nemški vojak vzel v naročje in mi ponujal hrano, pa nisem mogla jesti** (Marija Kožuh, *1934); (Zadnik 2014, 107).

– Moj oče Jurij in mati Angela sta sodelovala pri Osvobodilni fronti. To je bil verjetno glavni vzrok, da so nas izselili. [...] Nemci so prišli ob štirih zjutraj. [...] Iz Goričan smo odšli v taborišče Burghausen. Tam bi skoraj umrl, saj **sem med potjo zbolel za davico. Neki nemški bolničar mi je kar s trsko potlačil tableto v grlo**. Pustili so me, saj zdravil ni bilo, in mati je že mislila, da je po meni (Jakob Rihtaršič, *1941); (Zadnik 2014, 222).

– Na železniški postaji me je **lagerfirer Hans, ki je bil v zeleni vojaški uniformi, dvignil iz živinskega vagona, me nekaj časa gledal v oči in potem postavil na tla**. Takrat sem bil star tri leta (Janez Kuselj, *1940); (Zadnik 2014, 201).

⁹ Z upoštevanjem, da niso natančno preštet.

¹⁰ Kraji izгона Slovencev med 2. svetovno vojno so povzeti po zborniku *Naši spomini*, Zbornik izgnancev, beguncev in pregnancev iz občin Gorenja vas – Poljane, Škofja Loka, Železniki in Žiri. Društvo izgnancev Slovenije 1941–1945, Območna organizacija Škofja Loka, 2014.

Iz le treh znamenj dobrote se vidi, da so bile razmere na poti v daljno Nemčijo veliko bolj trde in spremljevalci – nemški vojaki nedostopni za stiske malih izgnancev. Prva zadržanost do neznanih prišlekov v okoljih, kamor so jih nastanili, je razumljiva, toda sčasoma se je nezaupanje do njih uneslo:

Domačini so bili do izseljencev večinoma strpni in tolerantni. Priporočevali so, da je bilo pred našim prihodom rečeno, da pridejo v lager banditi. Zato so bili večinoma pozitivno presenečeni, saj so si pod pojmom »banditi« predstavljali vse kaj drugega kot na pogled običajne družine, člani kakršnih so bili tudi sami. Tako med izseljenci kot med domačini so manjkali mladi moški. Francka je v dnevnik napisala: »drugega ne vidiš kot kakega starega pošvedranca ali babo!« (Peter Gortnar, *1938); (Zadnik 2014, 378).

2. Bivanje

– Domov smo se vrnili meseca maja 1945. Doma je bilo vse izropano. Vse je bilo prazno. **V lagerju smo imeli to srečo, da smo bili lahko starši in otroci skupaj** (Janko Bertonec, *1935); (Zadnik 2014, 230).

– Življenje v lagerju je bilo mučno za starejše, **otroci pa smo se tega manj zavedali. Ker nismo bili razvajeni, smo nekako prestajali to tragedijo** (Alojz Filipič, *1938); (Zadnik 2014, 216).

– Tudi »življenjski standard« ni padel preko noči in starši so se trudili, da **je zame vedno ostal kakšen priboljšek, tudi če za druge ni bilo. Ne spominjam se, da bi bil kdaj koli posebej lačen.** Obroki, kakršni so že bili, so bili redno trikrat na dan (Peter Gortnar, *1938); (Zadnik 2014, 365).

a) Otroci

– Prispeli smo v lager Hegne pri mestu Konstanz pri Bodenskem jezeru. Mama mi je pripovedovala, **kako dober je bil tam lagerfirer, posebej rad je imel otroke.** Bil je poročen, a otrok ni imel. Ko smo od tam odšli, je **moji sestri, ki je bila starejša od mene, za rojstni dan podaril manjšo stensko uro** na uteži, ki jo hrani še danes (Vera Šiberle, *1939); (Zadnik 2014, 60).

– Zaradi brata Franca, ki je šel v partizane, in zaradi lege našega doma, ki je bil blizu gozda in na razpotju med Poljansko dolino in Primorsko, smo bili označeni kot zavezniki partizanov. Zato nam je bila odrejena selitev. [...] Naša dokončna postaja je bila Nemčija – Feilnbach. Sledil je razpored vseh izgnancev na delovna mesta po tovarnah, kmetijah, gostilnah in drugod. **Mene so si podajali iz rok v roke. Kdor je bil prost, je pazil name. Največ se je z mano trudil brat Tone. Ata je v jedilnici hodil od enega do drugega in prosil, če ima kdo kakšen dober krompir za slabotno Minkico.** Dobivali smo namreč ves črn krompir, skratka neužit. Sestra Rezka je jokala, ko me je previjala, saj je bila moja koža velikokrat opečena do krvi. Po sili razmer sem bila večkrat

sama, neoskrbovana, zaklenjena v sobo (Minka Markelj, *1940); (Zadnik 2014, 274).

– **Za moje varstvo so pristopili na pomoč tudi ostali izgnanci. Spominjam se Zapotoških in Bohinčevih iz Martinj Vrha. Še vedno imam v spominu mladega lepega fanta z zelo urejeno frizuro – Štefana Pirca iz Moravč. Veliko je vasoval pri naši družini, kot mnogi drugi izgnanci. Zmeraj me je posedel na kolena in mi pel.** Bil je odličen pevec in požirala sem njegovo petje. Bil je prvi, ki mi je predstavil lepoto glasbe, kateri se še danes razdajam (Minka Markelj, *1940); (Zadnik 2014, 279).

– Blizu lagerja je stala bogato obložena češnja. Seveda je bila nam, izgnancem, strogo prepovedan sad. Za nas, otroke, pa tudi previsoka in nedosegljiva. Ko jo je lastnik prišel obirat, smo otroci takoj naredili špalir okrog drevesa. Z iztegnjenimi ročicami in poželjivimi pogledi smo prosili: »Kirše, kirše.« Danes vem, da bi njegova košara ostala prazna, če bi nam izpolnil želje. Toda njegove dlani niso namenile nič darov narave. Noben slikar ne bi mogel narisati naših poželjivih gorečih pogledov in noben pisatelj jih ne bi mogel opisati.

Končno se je s polno košaro spustil na tla, med nas otroke. Se je moje drobno telesce in blede obraze s svetlečimi očmi dotaknil srca tega kmeta? **Stopil je k meni, vzel iz košare dva para češenj in mi jih zataknil za ušesa, kot »ringelčke«.** Neizmerna radost me je prevzela in z vso močjo sem stekla proti lagerju in kričala: »Ata, ata ... Kirše, kirše!« Stekla sem po stopnicah proti stanovanju. Tu pa sem srečala fanta, ki je prav tako hitel po stopnicah navzdol in mi spotoma snel en par češenj. Moje veselje se je spreobrnilo v jok. Ata mi je pritekel naproti in me tolažil, da **se je kmet samo mene spomnil** in da imam še dve češnji, en »ringelček« (Minka Markelj, *1940); (Zadnik 2014, 278–279).

– V Kindergartnu je z otroki delalo dekle Mariane. Od vseh učiteljic nas je edino ona kaj naučila. Spoznavali smo črke in se učili preprostih računov. **Z nami se je igrala in lovila ter nas vodila na sprehode v bližnjo okolico. Posebno radi smo hodili na kraj, slabo uro oddaljen od lagerja.** Reklo se mu je Die schöne Aussicht (Peter Gortnar, *1937); (Zadnik 2014, 355–356).

– Iz lagerja v Eckbergu so nas spet selili nazaj v Feilnbach. V vrtcu smo bili razdeljeni po starostnih skupinah. [...] **Vzgojiteljica Marjana je bila z nami zelo dobra.** Včasih smo se igrale z lesenimi igračami, ki so ostale še od prejšnjih izseljencev, dal nam je tudi nekakšne bloke, v katere smo pisali. Večkrat nas je odpeljala v naravo pod bližnji hrib in kar dolgo smo hodili, da smo se povzpeli na planino, kjer je bila vzgojiteljica doma. Esesovci so ugotovili, kako jo imamo radi in da z nami dela lepo, in nekega jutra je ni bilo več. Prišla je druga, ki pa ni bila prijazna (Brigita Zupančič, *1932); (Zadnik 2014, 238).

– Nastanjeni smo bili v nekem poslopju, kjer so bile prej nune, a so morale oditi. Hrana je bila zelo slaba, pa tudi malo je je bilo. Spomnim se, da **me je neka ženska poklicala k sosednji mizi in mi dala en**

cel kuhan krompir. Paznik, ki je bil v rjavi SS-uniformi, je to videl, mi vzel krompir in me »nagradil« s palico po zadnji plati. [...] Drugi dan je bil apel. Ženske, ki mi je dala krompir, nismo več videli (Janez Kuselj, *1940); (Zadnik 2014, 201).

– Mestna vrata so bila ogromna, tako visoka, da smo hodili stat na »pante« (tečaje). Neka deklica ga je iztaknila, in mene je zgrabilo za glavo ter mi jo stisnilo. **Neki pater (menih) me je rešil, čeprav smo jim radi nagajali.** Zelo radi smo jih s fračo streljali v zadnjo plat (Jakob Rihtaršič, *1941); (Zadnik 2014, 222).

– **V lepem spominu pa imam ata Bernarda, »starosto« iz Moravč, s katerim sva se v jutranjih urah sprehajala ob ribniku.** Nekoč sem zaradi tega celo zamudil v vrtec in me je vzgojiteljica kaznovala z udarcem šibe po vsakem prstu. Ko sem to povedal Bernardu, je bil zelo jezen. Počakal jo je pri vratih vrtca. Bila je bolj majhne postave, nosila je čevlje z visokimi petami, lase pa je imela spete v visok čop, zato smo jo klicali Čopka. Zgrabil jo je za čop in ji zagrozil, da če se bo še enkrat znesla nad njegovim fantičem, ne bo imela več kaj zavezati na glavi. Tudi ona je zgubila mesto vzgojiteljice in na njeno mesto je prišla prijazna učiteljica Pavla Kump iz Stražišča pri Kranju. Atu Bernardu sem bil zelo hvaležen, ker se je potegnil zame (Alojz Filipič, *1938); (Zadnik 2014, 216).

– **Še en prijeten spomin imam,** ki je vezan na Nikolaja iz soseske Racberga. Živel je v kajži, majhni hiški, vendar se je **tudi zame v tistih razmerah dobil kakšen priboljšek.** Ko so imeli kolone, sem moral biti prisoten, vendar sem moral priti skozi zadnja vrata. Njegova mama je bila vedno v strahu, verjetno zaradi takratnih razmer. Sicer je bil Nikolaj nekoliko duševno prizadet, samo to naju ni motilo, zelo rada sva bila skupaj. Mamo so imeli zelo radi, ampak je odločno zavrnila ponudbo, da bi ostala v Nemčiji (Alojz Filipič, *1938); (Zadnik 2014, 218).

– Mama je delala kot služkinja. Ker je bila v najboljših letih in sposobna, je v lagerju Kirnhalden delala pri lagerfirerju, saj se je hitro naučila nemško. On je bil zelo strog, njegova žena pa bolj dostopna. Imela sta več otrok. V spominu mi je ostal Klaus, ki je bil moje starosti. **Kadar lagerfirerja ni bilo doma, sem lahko tja prišel z mamo, da sva se s Klausom skupaj igrala, z bratom Jožetom pa sva dobila tudi kakšen priboljšek** (Stanislav Ferle, *1938); (Zadnik 2014, 142).

Odrasli izgnanci so morali prijeti za odkazano delo, njihovi malčki pa so bili prepuščeni sami sebi in se niso niti zavedali, za kaj so prikrajšani, vendar so še ohranili otroško navihanost.

Opaža se razlika v odnosu do deklic na eni in dečkov na drugi strani. Najbrž so posebej trpki spomini na kaznovano dobroto. Največji uspeh zanje je bil, kadar so jih sprejeli medse otroci domačinov.

b) Najstniki

Ti so se že bolj zavedali kritičnega položaja in si iz njega skušali eksistencialno tudi sami pomagati. Sem in tja so naleteli tudi na politične

izjave, sami pa se v tem pogledu najbrž niso izpostavljali. Delali so pri kmetih in obrtnikih, trgovcih in drugih uglednih družinah:

– Pa se je Bratu Boltetu nasmehnila sreča. Dodeljen je bil za pomoč na kmetijo, imenovano »Mostmile«. Tam pa niso bili nastrojeni proti izgnancem, ampak proti Hitlerju. »Kaj nam je bilo treba te vojne? Kaj nam mar Jugoslavija, saj imamo svojega dovolj. Hitler, ta vojna nam je vzela sinove, brate, može, so se jezili na vso moč. [...] Na njej **je bil Bolte priljubljen, nikoli lačen in nikoli zaničevan** (Minka Markelj, *1940); (Zadnik 2014, 275).

– Iz Mettenheima so nas preselili v Weichs, kjer sem delal pri kmetu. **Tam sem se najbolje počutil, saj mi je gospodinja včasih dala kakšen priboljšek** (Janez Dolinar, *1928); (Zadnik 2014, 105).

– Po nekaj dnevih v Goričanah so nas v živinskih vagonih odpeljali proti Nemčiji. Pripeljali so nas v kraj Einstted. [...] Najprej sem delala na kmetiji. Gospodar je bil mizar, gospodinjinja sestra pa je bila poročena z esesovcem, ki je večkrat hodil domov. **Ne spominjam se, da bi mi povzročal kakšne težave** (Marija Arhar, *1926); (Zadnik 2014, 139).

– Naša družina izhaja iz Dražgoš. Bila je kar številna, saj je bilo poleg mene še sedem bratov. [...] Vso noč smo se v živinskih vagonih vozili v Nemčijo. V kraju Kulmbach so nas nastanili v stavbo, ki je bila nekakšna bolnišnica. Čez kakšen teden pa so nas odbirali za razna dela. Jaz sem šla na kmete in tam delala čez teden, v soboto pa sem se vračala v lager. **Gospodinja me je imela rada in me je pregovarjala, da bi ostala kar pri njih**, češ da imam doma še sedem bratov. Toda jaz ne bi pustila mame (Antonija Tolar, *1922); (Zadnik 2014, 235).

– Brat Jože je delal razna dela v tovarni, brat Franci pa je pomagal vrtnarju v lagerju. **Vrtnar je bil že zelo star in mu je za njegovo delo dal tudi kakšen priboljšek** (Alojz Pintar, 1935); (Zadnik 2014, 118).

– Tudi nas so v pozni jeseni 1944 preselili v Zwiesel. Spet sem hodil v tovarno in včasih mi je uspelo pobegniti. **Šel sem po neznanih okoliških vaseh in prosil za hrano. Tu in tam so se suhljatega dečka usmilili s koščkom kruha, mu dali v culo kak jajček ali pest krompirja**. Dobrote smo s sestrama pospravili z največjim tekom (Roman Teržan, *1930); (Zadnik 2014, 116).

– 3. decembra 1941 smo prispeli v mesto Schwäbisch Hall. Iz mesta smo šli peš v lager in prispeli tja ob 11. uri zvečer. Nastanili so nas po sobah. Takrat sem bila stara 15 let – bila sem zdravo kmečko dekle. [...] Po enem mesecu je v lager prišla ženska z imenom Kastrogg in tolmaču ukazala, naj se vsa dekleta postavijo v vrsto. Sprehodka se je mimo nas in izbirala dekleta, ki so nato odšla k uglednim in bogatim družinam za služkinje. Mene je izbrala gospa Lina. [...] Pri njih sem delala sedem mesecev. **Takrat sem dobila tudi delavsko knjižico (Arbeitsbuch), v kateri piše, kje in koliko časa sem delala** (Viktorija Bernik, *1926); (Zadnik 2014, 82).

– Kmalu sem tudi jaz šla v eno uro oddaljeni del novega mesta k družini za dekle. **Gospa me je učila tudi kuhanja.** [...] Po dobrem tednu sem zbolela za grižo. Slišala sem gospo, ko je **po telefonu poklicala moža, naj pride pome in me odpelje k zdravniku.** Toliko sem znala nemško, da sem razumela, kaj je govorila z možem. Nisem hotela k zdravniku. Odšla sem v lager in bolniška sestra Rdečega križa je dovolila, da ostanem tam. Ko sem si malo opomogla, sem morala spet na delo. Odšla sem k drugi družini s petimi otroki. **Gospe sem se verjetno smilila, ker sem morala do njih veliko pešačiti, in mi je ponudila, da bi spala kar pri njih.** Bila pa sem tako navezana na mamo in svoje, da sem odklonila (Olga Jenko, *1930); (Zadnik 2014, 80).

– Ko sva s sestro zvedeli, da je oče v delovnem taborišču Coburg na Bavarskem, naju je k njemu peljal sam lagerfirer. **Seveda v začetku ni bil tako dober.** Med potjo nama je **priznal, da nas – zavedne Slovence – spoštuje,** ker se kljub rosnim letom nismo pustili pregovoriti v to, k čemur so nas nagovarjali (Sonja Kavčič, *1927); (Zadnik 2014, 121).

– Bilo je točno eno leto po tistem, ko so nas selili – spet je bil moj god. Sestra Minka nas je na vsak način hotela videti in je prišla na obisk. Takrat sem delala v mestni pralnici in **gospa mi je dala dva tedna dopusta, ker me je obiskala sestra** (Pavla Tolar, *1926); (Zadnik 2014, 268).

– Po nekaj mesecih so nas preselili v Niederfels, kjer pa smo ostali samo mesec dni. Od tam smo se spet selili v Burghausen. Tam smo ostali do 4. maja leta 1945. Mama je varovala male otroke, sestra Mici je bila snažilka na policijski postaji, **sestra Justina pa je bila služkinja pri družini brez otrok. Oba sta bila trgovca in z njo nista ravnala slabo** (Alojz Pintar, *1935); (Zadnik 2014, 117).

– Aretiral me je sošolec – belogardist. Ko sem ga vprašala, zakaj je to storil, mi je zaničljivo dejal: »Komanda je komanda!« Odpeljali so me v šentjakobsko šolo, nato pa so me v živinskih vagonih z drugimi odpeljali v taborišče Dachau. Tam je bila tovarna. Nekaj časa sem delala v kuhinji, nato pa sem morala iti delat za stroj. **Mojster je bil dober z nami,** a so ga kmalu poslali v vojsko. Nadomestil ga je drugi, ki pa z nami ni lepo ravnal (Marija Brišar, *1926); (Zadnik 2014, 191).

– Nekateri izseljenci so pri svojih delodajalcih dobili celo dopust. Izjemoma se je dalo odpotovati tudi na »obisk« v domovino. Kako se je do takega dovoljenja prišlo, mi ni poznano. Kot zanimivost lahko navedem dejstvo, da so **dekleta, ki so delala v Klepper Werke, dobila dopust,** vendar jih je lagerfirer po dveh dneh nagnal nazaj na delo (Peter Gortnar, *1938); (Zadnik 2014, 380).

– Gospod Meier je hodil v službo, ker je bil med vojno rezervni oficir protiletalske obrambe. **Lastnika, gospod in gospa, sta bila do mene zelo dobra.** Imela sta hčerko, ki je bila mlajša od mene. [...] Pri družini smo vsako soboto pekli '**melšpajz**' (pecivo) in **gospod ga je vsakokrat razdelil na štiri dele.** Svoj del sem nato ob nedeljah delila s prijate-

ljema Zdravkom in Miklom, ko sta me obiskala. Spoznali smo se že v transportu, ko so nas peljali v Nemčijo. [...] **Ker se je približeval konec vojne, mi je gospod Meier uredil vse dokumente, da sem lahko še pred koncem vojne varno odšla domov** (Terezija Wastl, *1923); (Zadnik 2014, 77).

Najstniške dečke in deklice so že uporabili za resno delo. Pri delu na kmetih so se nekateri tako izkazali, da so jim nadrejeni (gospodinje, gospodarji) celo prigovarjali, naj ostanejo pri njih. Dekleta so prišla v ugledne družine in se naučile kuhanja, gosposkih manir in skrbele za njihovo zdravje. Dečki so pridobivali spretnosti pri obrtnikih. Da jih jemljejo resno, so jim nadrejeni (npr. mojstri) v podjetjih dali vedeti tudi s formalnimi ugodnostmi (dopusti, delavske knjižice). Vendar so se stališča civilnih uprav in v taboriščih med seboj marsikdaj križala in v njih zaposleni niso mogli izkoristiti danih ugodnosti.

V tem razdelku se zelo nazorno vidi, da »gre ljubezen skozi želo-dec«. Spomini na dobroto na tujih tleh so največkrat povezani s hrano.

Takole zveni nekaj žarkov dobre celo iz koncentracijskih taborišč:

– Poleti 1943 sem prišel v komando »Zuschneiderei«. [...] Tovarno je vodil **civilni mojster Wagner, še kar prijazen in ne preveč surov človek**. Bil je izredno delaven in dober organizator (Tone Gortnar, *1922); (Zadnik 2014, 330–331).

– Iz te komande sem prišel v komando »Reinigung Sturmbann«. Bilo nas je samo šest, morali pa smo čistiti stražarske barake tik ob taborišču. V sobe stražarjev nismo smeli, čistili smo samo hodnike, stranišča in umivalnice. Delo samo na sebi ni bilo težko, bilo pa je precej neprijetno, posebno v mrazu, ker smo imeli roke ves dan mokre, pogreti pa jih nismo mogli nikjer. Tam smo včasih dobili skorje, ki so jih esesovci kar se da tanko rezali od svojega kruha. **Med esesovci so bili tudi nekateri, ki so te skorje zbirali, jih hranili in nam jih skrivaj dajali**. Škoda le, da smo tako redko prišli do njih (Tone Gortnar, *1922); (Zadnik 2014, 330–331).

– Pazniki so nas opazovali, da ne bi katera kaj pojedla ali skrila v žep. **Spominjam pa se tudi dobrega, malo starejšega nemškega paznika, ki nam je dovolil, da smo na hitro vzele sadež, a tako, da tega drugi niso videli. Dovolil je tudi, da smo kdaj dobile kak krompir, ki ga je skrivaj prinesla kuharica** Logarca, ki je bila kaznjenka v zaporu (Metka Hartman, *1925); (Zadnik 2014, 96).

c) Paketi

– Koncentracijsko taborišče Dachau: ko sem bil že na 14. bloku, se je zgodil še en čudež. Poklicali so me na taboriščno pošto (Postzensurstelle). Tam je esesovec pred menoj odprl paket velikosti škatle za čevlje. V njem so bile suhe hruške in prepečenec. Poslal mi ga je brat Viktor, ki je bil takrat na obveznem delu (Pflichtjahr) na Koroškem. Esesovec mi je zabičal, da **moram domačim takoj sporočiti, da je pošiljanje paketov prepovedano, da pa bo naredil izjemo in mi paket izročil**. Paket

je na bloku povzročil pravo senzacijo. Dachau – pa paket, pa suhe hruške! (Tone Gortnar, *1922); (Zadnik 2014, 329).

– Tudi naša mama Lojzka iz Loke nam je proti koncu vojne (1944), prej ni bilo dovoljeno, enkrat na mesec poslala četrto kilograma težak paketek, v njem pa kakšne nogavičke ali sladkor. **Vsakega paketka smo bili silno veseli, čeprav je bila v njih samo malenkost** (Breda Blaznik, *1928); (Zadnik 2014, 169).

– Pošta in paketi so se lahko dobivali samo na lagerski naslov. **Delodajalci so kakšnemu izseljencu včasih posodili svoj naslov.** Če je lagerfirer to izvedel, so sledile sankcije, od denarne kazni (2 RM za pismo) do zaplembe in uničenja tudi na lagerski naslov prispele pošte, pa tudi »Lagerspere«. To je pomenilo, da je bil izhod iz lagerja dovoljen samo tistim, ki so šli na delo. Trajal je lahko tudi več dni (Peter Gortnar, *1938); (Zadnik 2014, 379).

Paketi so bili seveda dobrodošli za želodec, še bolj pa za moralo, da domači na izgnance niso pozabili. Saj jih niso smeli dobivati in če jim je bil kdo od Nemcev pripravljen v tem pogledu iti na roke, ga je doletela kazen.

č) Zavezniki

– Gospod je vsak dan s kolesom hodil v službo, jaz pa sem morala za sorodnike hoditi v gozd – žagala sem drva in to največkrat sama. Nekega dne se je pred mano znašel **angleški padalec. Bil je lačen in dala sem mu svojo malico, on pa meni čokolado** (Terezija Wastl, *1923); (Zadnik 2014, 77).

– Aprila leta 1945 so taborišče osvobodili ameriški vojaki. Večina jih je bila črnecv. [...] **Še danes se spominjam temnopoltega Američana – vojaka – kako mi je v roke stisnil košček čokolade, se mi lepo nasmehnil in me dvignil na vagon. Po štirih letih je bilo to prvič, da je nekdo z mano delal tako lepo** in da nisem bil deležen udarcev (Alojz Tomažič, *1939); (Zadnik 2014, 100).

– Tudi vsega hudega je nekoč konec in prišel je dan naše osvoboditve. Po vasi so začeli patroljirati **zavezniški vojaki, ki so bili z nami, izseljenskimi otroki, zelo prijazni. Ponujali so nam zavitke čokolade ali nam izročili kak predmet, da bi nas razveselili.** Še danes hranim takrat podarjeni kovinski hranilnik, ki mi ga je dal ameriški vojak (Cilka Jelovčan, *1934); (Zadnik 2014, 130).

3. Vračanje

a) Še na tujih tleh

– Od srede aprila 1945 dalje se je lager pričel legalno in »organizirano« prazniti. **Mislim, da so bila določena nekakšna pravila o vrstnem redu odpuščanja in odhajanja izseljencev proti domu. V lagerski pisarni, kjer je delala tudi Francka, je vsak kandidat za odhod domov dobil »Entlassungsschein«, neko odpustnico, ki naj bi dokazovala, da potuje**

legalno. Ko si dovoljenje dobil, si lahko odšel in potoval po načelu: »snadji se«. [...] Ata in Cesarjev Pepe sta se dogovorila, da se bomo ne glede na razmere držali skupaj. To je pomenilo, da bomo v vseh razmerah spoštovali pravilo: vsi ali nobeden! V resnici smo se potem razšli šele v Kranju (Peter Gortnar, *1938); (Zadnik 2014, 366–367).

– 28. aprila 1945 nam je **poveljstvo taborišča sporočilo, naj se pri njih prijavi, kdor želi odpotovati domov.** Prijavilo se nas je 130 taboriščnikov. Odpotovali smo že naslednji dan, 29. aprila 1945. Vodstvo potovanja je prevzel Ludvik Bergant s Svetega Lenarta, ki je dobro obvladal nemški jezik. V času pregnanstva je bil naš tolmač in prevajalec pisem, ki smo jih domov morali pošiljati v nemščini (Ciril Benedičič, *1928); (Zadnik 2014, 228).

– Zadnja postaja pa je bilo taborišče Neu Ötting, kjer sem pomagal v tovarni Kolenan Binder Fabrik; mešali smo material za lažji vžig premoga. **Ko smo izvedeli, da bomo šli naslednji dan domov, mi je lastnik tovarne dal obleko za na pot, saj nisem imel skoraj nič za obleči** (Janez Dolinar, *1928); (Zadnik 2014, 106).

– **2. maja 1945 so nas iz lagerja izpustili domov z dovoljenjem za vožnjo z vlakom – najprej so spustili tiste z majhnimi otroki** in s tem si je lagerfirer tudi rešil glavo (Alojz Pintar, *1935); (Zadnik 2014, 119).

– Pozno zvečer smo prišli v Freilassing, nekaj kilometrov pred Salzburg. Na neki kmetiji sta ata in Krašovec z vozov, ki so stali pod napuščem, podrgnili razbito opeko, ki je zaradi bombardiranja padla s strehe. Na vozovih smo si potem »postlali« in utrujeni zaspali do jutra. **Zjutraj nas je prebudil gospodar. Po kratkem razgovoru nam je dovolil, da smo počitek nadaljevali v hlevu na senu. Bilo je veliko topleje, čeprav se je skozi razbito streho videlo nebo. Kasneje so gospodarja prosili, če bi nam lahko nekaj skuhati, saj že par dni nismo pojedli nič toplega. Imeli smo tudi nekaj mark, s katerimi smo želeli poravnati račun. Tako sem prvič po tistem, kar so nas selili, zopet dobil toplega mleka, v katerega sem podrobil posušen kruh,** ki sem ga nosil v nahrbtniku. Mislim, da smo prespali še eno noč, da smo se spočili. [...] Do Salzburga nas je naslednji dan zjutraj (29. aprila?) gospodar odpeljal kar na vozu, vendar samo do predmestja (Peter Gortnar, *1938); (Zadnik 2014, 368–369).

Korektnost in dostojno ravnanje pri odpustu, spoštljivost na poti in še marsikaj drugega je ostalo v spominu.

b) na domačih tleh

– Decembra leta 1942 so naju z mamo odpeljali v Gonars v Italijo. Doma v Ljubljani so se medtem ženske zbirale, protestirale in zahtevale, da iz taborišča spustijo ženske z otroki. In res so dosegle, da so nas v aprilu 1943 izpustili domov. **Ko so nas pripeljali v Ljubljano, je bilo tam veliko veselja; pogostili so nas s čajem, pecivom,** pela se je internacionala. Skratka, navdušenje je bilo veliko (Angela Tratnjek, *1940); (Zadnik 2014, 181).

– Od prvega bega dalje je v meni ves čas tlela želja, da bi ušli, in s tem sem navduševala mamo. In jo tudi navdušila. [...] Mi smo pot začeli peš v Wiechsu, tj. 30 km severno od Dachaua. [...] Pili smo vodo, kjer smo jo le dobili. **Neka gospa nam je dala tudi malo mleka za najmlajšo. Imeli smo tudi srečo, da je prišel neki kamion in nas nekaj kilometrov peljal.** Nato smo spet pešačili in še eno noč prespali v gozdu. Končno smo tretji večer le prispeli do Münchna, ki je bil ves zbombardiran. [...] Denar za karte sem zaslužila v mestni pralnici. Peljali smo se do Salzburga, tam smo spet kupile karte do Linza in nato do Jesenic in Škofje Loke. Mama je z manjšimi otroki ostala v Škofji Loki pri znancih, tri sestre (Kristina, Darinka in jaz) pa smo jo bose peš mahnile s Trate proti Podlonku. Na Praprotnu nas je ustavila straža, ker je bila že policijska ura, vendar smo se **vojakom očitno zasmilile** in so rekli, naj hodimo bolj za krajem (Pavla Tolar, *1926); (Zadnik 2014, 269–270).

– Malo pred kapitulacijo je meni in štirim ujetnicam uspelo pobegniti. Dolga je bila pot proti domovini. 23. aprila 1945 smo prišle domov. V Šentvidu so nas ujeli, ker nas je ena prijavila. **Komandir postaje milice je bil dober človek in nas je spustil** ter rekel, naj se držimo doma (Marija Brišar, *1926); (Zadnik 2014, 191).

– **Na Jesenice oziroma v svojo domovino smo prispeli 2. maja 1945. Tam so nas domačini toplo sprejeli, kljub nemškim vojakom, ki so bili takrat še v Sloveniji.** Odpeljali so nas v tamkajšnjo bolnico, kjer smo se umili in odpočili, tudi s hrano so nas okrepčali (Ciril Benedičič, *1928); (Zadnik 2014, 228).

– Končno smo se četrto noč z vlakom pripeljali **na Jesenice. Tam so nas pričakali domačini in nas odpeljali k sebi domov.** Pri njih smo prespali. Drugi dan smo nadaljevali pot proti domu (Vinko Markelj, *1927); (Zadnik 2014, 252).

– Peti dan potovanja (30. aprila) zgodaj zvečer smo se skozi karavanški tunel pripeljali na Jesenice. Spominjam se, da je snežilo, kolikor je moglo. Ves čas potovanja smo imeli suho vreme. **Jeseničani so bili takrat že organizirani in so za vračajoče izseljence pripravili sprejem. Na (razbiti) železniški postaji so izseljence razdelili po hišah Jeseničanov. Tako smo dobili toplo hrano in posteljo. Z vso kramo vred smo odšli z nekom od domačinov, ki nas je bil pripravljen prenočiti. Seveda so se družine razdelile, saj ni bilo mogoče pričakovati, da bi ena družina lahko prenočila po osem ali deset ljudi skupaj. Spominjam se, da smo slekli premočene obleke, dobili smo toplo hrano in svežo posteljo** (Peter Gortnar, *1938); (Zadnik 2014, 369–370).

– Po naporni in seveda nevarni vožnji med vagoni smo prispeli na naše **Jesenice. Tu so nas neznani ljudje nadvse prisrčno sprejeli. Peljali so nas na svoje domove k počitku in po vseh svojih močeh postregli.** Nas je sprejela neka zelo prijazna gospa. Mojo pozornost je takoj pritegnila kokoška, ki je vodila male kepice, piščančke po dvorišču (Minka Markelj, *1940); (Zadnik 2014, 280).

– Z bratom sva se nato odpeljala do Lesc in tam izstopila z vlaka ter pot nadaljevala peš čez Kropo. [...] V Kamni Gorici pa naju je ujela noč, zato sva se odločila poiskati prenočišče. Imela sva veliko srečo, da sva ga našla pri dobri družini, ki naju je tisto noč skrila. [...] Pot sva nadaljevala proti Podblici, kjer sva imela teto. Ker je ni bilo doma, **naju je zelo gostoljubno sprejel njen mož, nama pripravil odlično kosilo in ponudil prenočišče** (Justina Benedičič, *1922); (Zadnik 2014, 272).

– Končno je prišlo poletje 1945. To je bil čas vrnitve domov [iz Burgausena]. Brat, jaz in mama smo hodili kar peš, brez obutve in oblačil, iz taborišča proti Škofji Loki. Hodili smo 14 dni. V Škofji Loki smo se spet ločili. Mama je ostala pri »Otet«. [...] Dobili smo prve pakete Rdečega križa, da smo imeli nekaj hrane in obleke, saj smo tako lažje premagali težko pot, ki smo jo imeli pred seboj. **Dohitel nas je konjenik z vozom, pripadnik bele garde, ki ni vedel, od kje izviramo. Mati naju je dala na voz in mu rekla, naj naju odpelje v Gorenjo vas.** Ko smo se med potjo ustavili pri Frlc, so ga opozorili, naj se obrne in zbeži na Koroško. Naju je pustil na kmetiji, sam pa se je obrnil in odšel za njimi. Pozno ponoči naju je dohitela tudi mati in tisto noč smo tam prenočili. [...] Med potjo smo izgubili nekaj osebnih predmetov, tako da smo imeli le žlice, ki smo jih prinesli iz taborišča. Z njimi jem še danes, čeprav je od takrat preteklo skoraj 70 let. **Svojci so nam pomagali, da smo se počasi spet postavili na noge** (Jakob Rihtaršič, *1941); (Zadnik 2014, 223).

– Z vlakom smo se v Brežice vrnili 18. avgusta leta 1945. **Neki sosed je s konjem in lojtrnikom na postajo prišel iskat sorodnike, in ker jih na tistem transportu ni bilo je domov odpeljal našo družino.** [...] Zjutraj smo se zavedli realnosti – hrane nikjer, orodja nikjer. Kaj bomo jedli in kako bomo delali? **Dobri sosedje, ki so bili doma že pred nami, so nam prinesli nekaj krompirja in fižola, pa tudi nekaj orodja** (Marija Kožuh, *1933); (Zadnik 2014, 92).

– Vračali smo čez Tirolsko, skozi nešteto tunelov in čez nešteto mostov. [...] V Zidanem Mostu nas je že čakal voznik Mirko s konjsko vprego in sosedovim vozom lojtrnikom. **Srečanje po dolgem času je bilo res veselo.** Ko smo prispeli na Pristavo, tako se imenuje naša domačija, so nas **sosedje pogostili z obaro in ajdovimi žganci.** Bilo je nepozabno! (Stanislav Ferle, *1938); (Zadnik 2014, 143–144).

– Domov smo se vrnili šele jeseni, 8. septembra 1945. Tam smo našli opustošeno domačijo. V njej so bili med vojno naseljeni Kočevarji – kočevski Nemci. [...] Vsi smo bili lačni, vsega je primanjkovalo, novi oblastniki pa so se prekmalu začeli obnašati kot novi gospodarji. Uvedli so obvezno oddajo (Stanislav Ferle, *1938); (Zadnik 2014, 143–144).

– **Pepevnakova mama, tako smo ji pravili, je bila zelo dobra, res kot mama. Dovolila je, da sem lahko sama šla v njihovo shrambo in se na jedla, če sem bila lačna** (Marija Kožuh, *1933); (Zadnik 2014, 93).

Kaj vse je doživela železniška postaja na Jesenicah. Radost ob vračanju izgnancev in istočasno grozo vračanja domobrancev.

V. Vrednote

Medtem ko so v prejšnjem razdelku slovenske izgnance na sever in na jug združevali četudi le hipna prijaznost, sočutje in ponavljajoča se dobrota ljudi, s katerimi so se po sili razmer srečali in med katere so prišli, tukajšnji razdelek ozavešča zelo pomembno razliko med njimi.

Pri izgnancih v Srbijo se vprašanje jezika sploh ne pojavlja, saj so se zaradi pripadnosti obeh jezikov isti jezikovni skupini pogojno mogli sporazumevati tudi vsak s svojim jezikom, sploh pa so se Slovenci seznanjali s srbskim (srbohrvaškim) jezikom v tedanji ljudski šoli.

Velike težave pa so vsaj na začetku nastajale pri izgnancih v nacistično Nemčijo, saj so bili med njimi redki, ki so obvladali nemščino. Tistim otrokom, ki se v slovenskih šolah še niti pisati niso naučili, pa je vsiljeni jezik tujega okolja postajal vedno bolj domač, saj pod stalnim nadzorom okupatorja ni bilo veliko možnosti za sproščen pogovor v materinščini.

Razlika med slovenskimi izgnanci v Srbijo in Nemčijo je druge narave. V Srbiji so bili razpršeni, zato ni bilo možnosti in najbrž niti volje za organizirano druženje, saj jim je skrb za vsakdanje preživetje jemala vse moči.

V Nemčiji pa so družine ali njihovi različni člani prebivali bolj na tesno (na kar nakazuje že samo ime: »koncentracijska taborišča), zato ni bilo težko najti nekaj ubranih glasov in si v pesmi dati duška. Tudi poslušalcem je domača pesem blažila domotožje, naklonjenost tujih pa je bila eden od izrazov dobrote in sočutja.

Kadar je bilo treba peti na ukaz, so se čutili pevci ponižane, pesem pa je izgubila dostojanstvo kulturnega užitka.

1. Jezik

– Dnevi v izgnanstvu so bili dolgi in mračni. Delali smo cele dneve in **tuji jezik nam je povzročal velike težave. Ščasoma smo se govorice priučili, vendar nismo pokazali, da jo obvladamo. To je bil dober izgovor, da kakšnega naročila nismo pravilno razumeli.** Pri tolmačenju nam je bila v veliko pomoč starejša gospa, ki me je ob neki neprevidni izjavi rešila pred šefom. Na njegovo vprašanje, kaj bi naredil, če zmagajo Nemci, sem pogumno odgovoril, da bi Nemcem kar glave porezal. Šlo je za las, da me ni hudo kaznoval; gospa me je rešila, češ, da otrok pač ne ve, kaj govori, in da slabo razume tujo govorico (Aleksander Pivk, *1928); (Zadnik 2014, 194).

– Taborišče Dachau. Omenim naj le še srečanje z **dr. Jakobom Šolarjem**, svojim gimnazijskim profesorjem za slovenščino in francoščino. V taborišče je prišel kmalu po kapitulaciji Italije. Nikakor se nisem mogel sprijazniti s tem, da bi ga tikal in da bi svojemu spoštovanemu profesorju rekel kar preprosto Jaka. S pomočjo drugih Slovencev sem mu nekje organiziral za silo še uporabne civilne čevlje, saj je bil v lesenih

»pantoflih« še bolj neroden kot jaz. V pogovorih nam je **zaupal, da bo po vojni spisal slovensko slovnico, ki se bo brala kot pesem**. Nekoč mi je pripovedoval, da ga je v Ljubljani zasliševal človek, ki je sedel za zaveso, tako da se nista videla. In ta zasliševalec ga je nekoč vprašal: »Gospod profesor, ali morda poznate dr. Janka Šmida iz Železnikov?« Vprašal me je, ali je morda meni, ki sem iz Železnikov, to ime kaj znano. Po njegovem naglasu je sklepal, da je najbrž iz Železnikov. Rekel sem mu, da človeka z imenom Janko Šmid poznam, vendar ta človek – kolikor vem – ni doktor. Je pa pred vojno študiral v Ljubljani in je verjetno v Ljubljani ostal tudi med okupacijo (Tone Gortnar, *1922); (Zadnik 2014, 341).

– Teta Fani mi je povedala zanimiv utrinek iz izgnanstva. Ker nismo živeli v istem kraju – ona je bivala v Schwarzwald, naša družina pa v Baden-Württembergu – nas je ob priliki obiskala. Ob tem je bila presenečena, ko je videla, da **se z dve leti mlajšim bratom Jožetom med igro pogovarjava nemško. Sam sem bil ob izgonu star slaba štiri leta, brat pa je komaj dopolnil dve leti in je znal prej govoriti v tujem kot pa v materinem jeziku. Starši so bili čez dan na prisilnem delu, otroci pa v vrtcu, v Kindersgartnu, kjer se je govorilo samo nemško**. Vzgojiteljice so bile zelo stroge in same zaprisežene Nemke (Stanislav Ferle, *1938); (Zadnik 2014, 141).

– V Herbolzheimu smo stanovali v zasebnem stanovanju pri starejši gospe, seveda je bilo zelo skromno in v treh prostorih. [...] Ko so Nemci že slutili, da bodo izgubili vojno, je ena od sosed, s katero smo se poznali zaradi otrok, **staršem naročila, da se morajo tudi po vrnitvi domov z menoj in mojim bratom občasno pogovarjati nemško, da ne bova pozabila jezika** (Stanislav Ferle, *1938); (Zadnik 2014, 142).

– Naš dom je bil eno samo pogorišče. [...] **Zame pa se je začela nepredvidena težava. Govorila sem gladko nemško, bolje kot po naše. Naša vas je bila zelo partizanska in tako so bili naravnani tudi otroci. Čim sem spregovorila po nemško, sem jih dobila po ustih**. Domačim nisem upala potožiti, prepričana, da delam sila narobe, kadar sem po nemško spregovorila. Preden so naši ugotovili, kaj se mi dogaja, sem jih že nič koliko dobila po ustih (Minka Markelj, *1940); (Zadnik 2014, 280–281).

– Iz tega jesenskega časa mi je ostal v spominu še en zanimiv dogodek. Bil je pozen jesenski večer. Z bratom Jožetom sva bila na topli kmečki peči, ko je nekdo močno potrkal na hišna vrata. **Brat Jože, še nevajen slovenske govorice, se je glasno oglasil: »Herein« – naprej. Vstopila sta dva oborožena partizana, oznovca, in nastala je zmeda, saj sta hotela vedeti, kdo je tisti, ki je tako pozdravil. Starši in ostali domači so bili zbrani za mizo in so le stežka dopovedali prišlekoma, od kod nemška govorica**. Pogledala sta celo v kamro, če se v njej kdo skriva! Po hišah sta izvajala preiskavo zaradi raznih domnevnih skrivačev. K sreči se je vse dobro končalo (Stanislav Ferle, *1938); (Zadnik 2014, 144).

– Burghausen: Izgnanci smo živeli v treh stavbah bivšega samostana. Na koncu teh stavb je bila cerkev, ki stoji še danes. V njej smo **imeli vsako nedeljo sv. mašo v slovenskem jeziku, in tudi peli so slovenski pevci iz lagerja** (Ciril Benedičič, *1928); (Zadnik 2014, 226).

2. Pesem

– Izgnanci so tudi vestno hodili k maši v Lippertskirchen. Mladina se je zbirala in zbliževala na gričku nad lagerjem (domom izgnancev). **Med izgnanci je bilo veliko odličnih pevcev. Ko srce preveva otožnost, pesem še bolj milo in lepo zveni. Tem prelepim zvokom se še strogi lagerfirer ni mogel upreti in nam zato ni branil petja. Toda slovenska uporniška duša ne more iz svoje kože. Tudi za ceno kazni ne. Enkrat so udarno zapeli »Slovenci kremeniti le stopimo v korak« in takrat je lagerfirer prihrumel penast od jeze. Sledila je prepoved druženja, petja in celo obiskovanja cerkve.** (Minka Markelj, *1940); (Zadnik 2014, 275).

– Kar se verske oskrbe tiče, so lahko izseljenci hodili k nedeljskim mašam k nunam, v kapelo, ki je stala blizu hotela Diem, ali pa bolj daleč, v cerkev v Lippertskirchen. Ali je obstajalo kakšno določeno zaporedje maševanja ali pa je bila odločitev, kam k maši, odvisna od drugih dejavnikov, ne vem. Prav tako ne vem, ali se je hodilo k maši vsako nedeljo ali pa samo občasno. Bila je pa navada, da so po končanem obredu izseljenci ostali in peli. **Menda so petje tudi domačini radi poslušali. Sam se spominjam samo maše v kapeli. Molilo in pelo se je večinoma ob Marijinem kipcu** za lagerjem, kot sem že omenil. Za šmarnice so dekleta nabrala pomladanskega cvetja in kipec primerno okrasila. Gotovo pa se je po sobah v krogu družine veliko molilo. (Peter Gortnar, *1938); (Zadnik 2014, 377).

– Iz Begunj so me dne 1. novembra 1941 odpeljali v Celovec na Landesgericht. Tudi tam so bili zapori prenatrpani. Srečal sem se s prvimi Čehi. Z menoj je bil tudi neki Rus Gerasimov. V spominu mi je ostalo, kot da je bil človek filma, literat, gledališki umetnik ali nekaj podobnega. **V isti sobi je bil tudi koroški Slovenec Foltej Hartman iz Škocjana na Koroškem, ki je bil kasneje v Dachauu pevovodja slovenskega pevskega zbora** (Stanonik 1993, 69–77).

– Ena izmed kazni je bila kazenski eksercir. Tega so uporabljali, če blok ali komanda ni korakala kot je treba, **ali na povelje »Ein Lied« ni bilo takoj pesmi iz vseh grl.** Tak eksercir sem doživel kmalu po prihodu. **Naš 15. blok se je vračal z dela in ni takoj ujel prave pesmi.** V vrstah, kakor smo korakali, smo morali tekati, se valjati, plaziti po komolcih, vstajati, spet tekati in spet padati, z obeh strani pa esesovci s palicami in bikovkami, ki so neusmiljeno pretepali, če so se vrste zmešale ali če je kdo ušel iz nje. [...] Eksercir je trajal dve uri, to je bila norma. Na smrt izmučeni smo se privlekli na blok, **med potjo pa peli, kar smo mogli glasno. Pogled na čredo izmučenih in zmrcvarjenih ljudi, ki pojejo in**

korakajo v taktu pesmi, je bil kaj klavrn. Nemci so si znali izmišljati naravnost fantastične stvari, da so čim bolj mučili in poniževali ljudi in njihovo človeško dostojanstvo (Tone Gortnar, *1922); (Zadnik 2014, 307).

– Feilnbach: Mislim, da je bila skoraj v vsaki sobi lagerja vsaj ena slika, ki so jo stanovalci kupili in jo obesili na steno ali postavili na omaro. V parku je stal tudi manjši Marijin kip. Pri kipu Marije so bile organizirane šmarnice za izseljence. **Tu se je predvsem pelo (Marija pomagaj nam vojskini čas ...)**, molile so se litanije in rožni venec v slovenskem jeziku. Kdo je dal pobudo za to oziroma ali je bilo to namerano organizirano, ne vem. Popolnoma mogoče pa je, da je do shajanja izseljencev prihajalo spontano. Zvečer, ko so se starejši vrnili z dela po bližnjih krajih in iz tovarn, je bil park primeren in prijeten prostor za shajanje mladih in starih. **Ker se je tudi sicer mnogo pelo (trije Slovenci, kor!), ni nič čudnega, če se je poleg cerkvenih pelo tudi narodne pesmi. Od partizanskih pesmi se spominjam Na oknu glej ..., Kako je dolga, dolga pot ..., Po svetu jaz okrog blodim, od doma sem pregnan ..., Počiva jezero v tihoti ..., Stoji tam v gori partizan ... Kdaj in kako so prišle melodije in besedilo v lager, se ne morem spomniti.** Vsekakor smo se tu shajali in predvsem otroci s starši, mladina je zahajala drugam (Peter Gortnar, *1938); (Zadnik 2014, 355).

– Prostega časa je bilo malo. Ko je kdo dopolnil 15 let, je bil razporejen na delo. Delavci so v tovarnah ob sobotah delali samo izjemoma. Tisti, ki so delali po kmetijah ali služili pri zasebnikih, so mnogokrat morali delati tudi ob nedeljah. Drugače pa so bili ob nedeljah in praznikih prosti. Tisti, ki so se spoprijateljili, so se zbirali v skupine, kjer so obujali spomine, pripovedovali o domu in reševali uganke, igrali kakšne igre, **mnogokrat in veliko peli**, »prerokovali« o poteku vojne, njenem koncu in kako bo ob vrnitvi vse drugače, lepše, boljše, čeprav smo mnogi vedeli, da je domačija porušena, požgana in izropana, da se marsikdo ne bo vrnil itd. Mislim pa, da je večina izseljencev mislila, da slabše, kot je v tujini, ne more biti. Verjetno pa je bilo kar precej družin v domovini, ki so živeli objektivno slabše kot mi v izseljeniških lagerjih. »Boljše« je bilo samo to, da so bili doma (Peter Gortnar, *1938); (Zadnik 2014, 377–378).

– Dr. Milan Gregorčič je na gestapo poslal prošnjo za vrnitev Antonije iz Nemčije, ki je pri nemških oblasteh naletela na razumevanje. Tako smo dobili dekret za vrnitev v rodni kraj. Za veseljem pride tudi nekaj bridkosti. Težko je bilo slovo od sotrpinov v lagerju. Omenjena vzgojiteljica Pavla Kump je v majhni sobici, ki je imela najboljšo povezavo s hodnikom, **organizirala poslovilni trenutek s pesmijo Zaplula je barčica moja. Ta pesem mi je ostala v spominu kot nekakšna poslovilna himna.** Mama jih je spodbujala z besedami: »Tudi vi pridete za nami, saj to ne more dolgo trajati« (Alojz Filipič, *1938); (Zadnik 2014, 219).

– Prišel je neskončno zaželeni dan – 10. julija 1945 smo končno odšli proti Sloveniji. [...] Slovenci smo v hotelu Kren Čačak za domačine priredili »oproščajno večerje«, poslovilno slovesnost s programskim delom in koncertom. **Izseljenci so si v Čačku prirejali pevske vaje in peli ob vsaki priložnosti. Dva Slovenca – zbor.** Poslovili smo se od dobrih ljudi in šli s »punklni« nazaj. Zelo smo se veselili in bilo smo presrečni (Breda Blaznik, *1928); (Zadnik 2014, 176).

– Začel sem hoditi tudi v šolo. V razredu ni bilo klopi in nismo imeli nobenih knjig in zvezkov. Sedeli smo na tleh in učiteljica nam je pripovedovala razne zgodbe ali pa brala pravljice iz knjige. **Učili smo se partizanskih pesmi** in ob lepem vremenu šli na »izlet« (Peter Gortnar, *1938); (Zadnik 2014, 373).

Sklep

Navedki se nanašajo na temeljni sestavini človekove eksistence, okrog katerih se je vrtela skrb staršev v neznanem okolju: bivališče in hrana. Otrokom je bila prihranjena skrb zanj.

Tako je lahko eden od njih zapisal: *»Kolikor se spomnim, se mi kot otroku ni zdelo nič hudega. Stanovali smo pri kmetih. Bili so veseli, da smo pomagali. Ata je bil izučen krojač in je kaj tudi zašil. Na kmetiji je lahko opravljal težja dela, otroci pa smo delali v sadovnjaku, pobirali krompir, okopavali vinograd. Tako da so nas imeli kar radi. Sadja je bilo ogromno. Imeli so slive, hruške. Lačni nismo bili«* (Jernej Gortnar, *1935); (Zadnik 2014, 245). Tukaj se tudi lepo vidi povezanost med duhovno, družbeno in materialno kulturo. Če bi ne bilo duhovne vrednote: *Kakor želiš, da drugi tebi stori, stori ti drugemu* (prim. Mt, 7,12), ki zapoveduje pomagati drugemu, je vprašanje, če bi prišlo do tako pomembne izjave, ki se nanaša na fizični obstoj.

Tudi slovenski pregovor: *»Ljubezen gre skozi želodec«* so prav otroci najbolj konkretno doživljali: jabolko, krompirček, češnja so bile dobrote, ki jih do starosti niso pozabili. Bile pa so še druge: na silo potlačena tableta v grlo za zdravje, dostojno oblačilo ob vrnitvi v domovino, vpis delovne dobe v delavsko knjižico, pa pripomočki za bivanje – postelja, posoda za kuhanje, pogled v oči, ponudba prenočišča.

Na družbeni ravni se razlika med okoliščinami izgnanstva v Nemčiji in Srbiji kaže v tem, da je bila drža do izgnancev v okupatorski državi pogojena tudi politično, zato je bila tam dobrota marsikdaj kaznovana. Glede na nekdanjo skupno državo Jugoslavijo so bili oboji, Slovenci in Srbi, na isti ravni – okupirani! Zato se da razumeti srbsko pomoč izgnanim Slovencem ne zgolj kot solidarnost človeku v stiski, temveč tudi kot način odpora proti nemškemu okupatorju.

Literatura

- Biček, Slava. 2014. »72 let izгона Slovencev in 22. obletnica delovanja Društva izgnancev Slovenije 1941–1945«. V *Naši spomini, Zbornik izgnancev* [...], ur. Rudi Zadnik, 12–15. Škofja Loka : Območna organizacija Škofja Loka : Društvo izgnancev Slovenije 1941–1945.
- Demšar, Marija. 2014. *Pisma iz Šida*. Šid : Galerija slika »Sava Šumanović«.
- Fabjančič, Gustav. 1959. *Pisma iz izgnanstva*. Celje : Mohorjeva družba.
- Ferenc, Tone. 1986. *Nacistična raznarodovalna politika v Sloveniji v letih 1941–1945*. Maribor : Obzorja, Maribor.
- Gortnar, Tone. 2014. »Skozi nemške zapore in taborišče«. V *Naši spomini, Zbornik izgnancev* [...], ur. Rudi Zadnik, 292–342. Škofja Loka : Območna organizacija Škofja Loka : Društvo izgnancev Slovenije 1941–1945.
- Košena, Saša. 2014. »Nacistična raznarodovalna politika med drugo svetovno vojno: množične deportacije iz Gorenjske«. V *Naši spomini, Zbornik izgnancev* [...], ur. Rudi Zadnik, 16–22. Škofja Loka : Območna organizacija Škofja Loka : Društvo izgnancev Slovenije 1941–1945.
- Repe, Božo. 2015. *S puško in knjigo, Narodnoosvobodilni boj slovenskega naroda 1941–1945*. Ljubljana : Cankarjeva založba.
- Stanonik, Marija. 1993a. »Na tleh leže slovenstva stebri stari« (Poezija konteksta II). *Borec : revija za zgodovino, literaturo in antropologijo* 45 (8–10): 946–952.
- Stanonik, Marija. 1993b. Slovenska pesem v Dachauu. *Borec : revija za zgodovino, literaturo in antropologijo* 30 (11): 623–629.
- Stanonik, Marija. 2008. *Etnologija u pismima i slikama*. Beograd : Etnografski institut SANU.
- Zadnik, Rudi (ur.). 2014. *Naši spomini, Zbornik izgnancev, beguncev in pregnancev iz občin Gorenja vas – Poljane, Škofja Loka, Železniki in Žiri*. Škofja Loka : Območna organizacija Škofja Loka : Društvo izgnancev Slovenije 1941–1945.

Marija Stanonik
ZRC SAZU
Institut za slovenačku etnologiju
Ljubljana, Slovenija
marija.stanonik@zrc-sazu.si

*NA DOBROTI SVET OPSTAJE: ISKUSTVA SLOVENAČKIH IZGNANIKAH
POSLATIH U OKUPIRANU SRBIJU I NACISTIČKU NEMAČKU TOKOM
DRUGOG SVETSKOG RATA*

Za ratna vremena uglavnom se vezuju samo teške i loše stvari. Ovaj pregled se bavi malim gestovima dobrote i ljubaznosti, koje su autori sećanja doživeli kao deca i zapisali ih sedamdeset godina kasnije.

Ključne reči: Drugi svetski rat, izgnanici, deca, Srbija, Nemačka – Treći rajh, Društvo izgnanika Slovenije 1941–1945

Marija Stanonik
SRC SASA
The Institute of Slovenian Ethnology
Ljubljana, Slovenia
marija.stanonik@zrc-sazu.si

*KINDNESS HOLDS THE WORLD TOGETHER: THE EXPERIENCE OF
SLOVENIAN INTERNEES IN THE OCCUPIED SERBIA AND NAZI
GERMANY DURING WORLD WAR II*

Wartime is usually associated with hardship and bad things. This review deals with the small acts of kindness and consideration that the authors of reminiscences experienced as children, to write down the memory of them seventy years later.

Keywords: World War II, internees, children, Serbia, Germany – Third Reich, Association of the Internees of Slovenia 1941–1945

Josip Plečnik – misija u Češkoj

Sažetak

Josip Plečnik (23. januar 1872. – 7. januar 1957) je slovenački arhitekta koji je u Češkoj Republici ostavio trajne vrednosti i svoje autorsko srce. Neizbrisiv trag ostao je na praškom dvorcu Hrad, gde je arhitekta svoje adaptacije enterijera i eksterijera iskazao posebnom stilskom dvoznačnošću – antikom viđenom očima moderne i modernom viđenom očima antike.

Ovaj rad svojim sadržajem ukratko opisuje suštinu događanja, odnosa, kao i životne situacije koje su postojale u arhitekturi Praga tokom boravka Josipa Plečnika u Čehoslovačkoj, dvadesetih i tridesetih godina 20. veka. Poseban akcenat u radu stavljen je na deskripciju Plečnikovog poimanja ideje Tomaša Gariga Masarika i njegovog odnosa prema toj ideji za uređenje velelepnog prostora – dvorca Hrad i njegovog okruženja.

Arhitektonska dela koja je Plečnik stvorio u Češkoj i ostavio u Pragu smatraju se dostignućima na svetskom nivou. Izuzetan i neizbrisiv izraz Plečnikovog genija može se videti u arhitektonskim rešenjima na dvorcu Hrad, koji je proglašen delom UNESCO baštine. Zbog toga je celina sadržaja ovog rada usmerena na podršku inicijativi da se i ukupno stvaralaštvo Josipa Plečnika unese u svetsku UNESCO baštinu.

Ključne reči: arhitektura, Plečnik, Masarik, Prag, Hrad

Uvodne napomene

Josip Plečnik je rođen 1872. godine u Ljubljani, gde je proveo detinjstvo i završio osnovnu školu. Započeo je školovanje u gimnaziji, koju je napustio da bi obavljao poslove u stolarskoj radionici svoga oca. Na osnovu iskazanog talenta, a zahvaljujući stipendiji državnog odbora, upisuje Državnu zanatsku školu u Gracu, u kome, do odlaska u Beč, ostaje da radi nekoliko godina. Strukovno obrazova-

nje arhitekta stekao je na bečkoj Akademiji primenjenih umetnosti, u periodu od 1894. do 1898. godine, kod profesora Ota Kolomana Vagnera (Otto Koloman Wagner). U to vreme je Vagnerova škola obrazovala vrsne evropske arhitekta. Međutim, poseban uticaj na njegovo kasnije stvaralaštvo iskazano u Češkoj imao je boravak u Italiji i Francuskoj, u periodu od 1898. do 1900. godine.

Plečnik se u Beču, gde je živeo i radio od 1900. do 1911. godine, formirao pod jasnim uticajem Vagnerove škole. Svoj početni stil *art nouveau* kasnije je transformirao, na prepoznatljiv način, pod uticajem antičkih i renesansnih studija. Na osnovu iskustva sa secesijom i modernim ekspresionizmom izgradio je veoma specifičan lični arhitektonski stil, najbliži određenju savremenog klasicizama. Iz perioda bečkih početaka potiče nekoliko njegovih projekata i realizacija stambenih vila, pre svega Langerove vile iz 1902. godine i Zaherlove palate (1903–1905). Crkva svetoga Duha, koju je Plečnik postavio u Beču (1910–1913), bila je njegova prva sakralna građevina. Izvedba objekta negativno je prihvaćena u bečkoj javnosti, čemu je doprinela i izjava Franca Ferdinanda d'Estea, koji je crkvu opisao kao kombinaciju „ruske banje i konjušnice“. Kako nije bio prihvaćen i omiljen na bečkom dvoru, a i nakon drugih negativnih iskustava, Plečnik je odlučio da više ne radi u Beču kao arhitekta.

Od Beča do Praga i Ljubljane

Još na studijama kod profesora Ota Vagnera susreo se s Janom Kočerom, kasnije poznatim češkim arhitektom. Obojicu je spajalo dobijanje Rimske nagrade, koja im je omogućila dvogodišnji boravak i stažiranje u Italiji i Francuskoj, nakon čega se između njih razvilo trajno prijateljstvo. Godine 1910. Plečnik je, na poziv i nagovor Jana Kočere (Jan Kotěra), došao u Prag. Kočera je od 1911. godine trebalo da započne nastavu kao profesor arhitekture na Akademiji primenjenih umetnosti Univerziteta u Pragu, a svoje mesto profesora dekorativne arhitekture u Visokoj umetničko-industrijskoj školi ponudio je Plečniku. Slovenački arhitekta se dosta premišljao i odmeravao ponudu Jana Kočere,¹ da bi na kraju ipak prihvatio ponudu češkog kolege.²

¹ Tada je Visoka umetničko-industrijska škola imala status srednje škole

² O tome koliko je Janu Kočeri bilo stalo da Plečnik dođe u Prag, najbolje govore sledeći detalji. Ugovorio mu je audijenciju kod praškog ministra kulture i obezbedio mu frak za odlazak na taj prijem. Kao poseban deo organizacije života, ustupio mu je za stanovanje vilu svoje majke u tadašnjem predgrađu Praga, na Vinogradima.

Od početka profesorskog rada u Pragu 1910. godine, a poučen lošim prihvatom i negativnim iskustvom iz Beča, Jože Plečnik se zarekao da u Pragu i u češkim zemljama neće ništa graditi. Obrazlagao je to rečima da ne želi da uzima posao lokalnim češkim arhitektama. Jak razlog bila je i ozbiljna namera da se u potpunosti posveti zadatku nastavnika arhitekture u školi. U privatnom životu, Plečnik je bio veoma povučen i usamljen. Za razliku od svog prijatelja Jana Kočere, koji je imao izražen smisao za komunikaciju i marketinški nastup, Plečnik je bio tih i pobožno zatvoren. Zbog toga u Pragu nije bio u središtu društvenih događanja. Imao je uzak krug prijatelja, pre svega arhitekata i skulptora. Iako je bio prijateljski i lepo prihvaćen, i nakon deset godina boravka u Pragu osećao se tamo kao u gostima.

Po završetku Prvog svetskog rata stvorena je samostalna čehoslovačka država, a istovremeno i Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca. Ljubljana je postala glavni grad Slovenije. Shodno svojoj prirodi, Plečnik je računao da češki komad hleba, posle teških ratnih godina, nije više njegov. Spakovao je svoje stvari i vratio se kući, u Ljubljani, nakon više od dvadeset godina boravka u svetu. Kada je 1920. godine osnovan Univerzitet u Ljubljani, Jože Plečnik biva imenovan za profesora arhitekture na tom univerzitetu. Uloga Plečnika, arhitekta i pedagoga, nije u tom periodu bila ni laka ni zavidna. U novostvorenoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca živelo se u siromaštvu. Tih godina u Sloveniji nije bilo mnogo uspešnih arhitekata; gotovo niko nije imao predstavu o tome šta je to arhitektura i šta njeno studiranje sadrži. Otežavajuća okolnost je bila i činjenica što su u Sloveniji mislili da je Plečnik radom u Češkoj stekao veliki kapital i da se može razbacivati parama kako želi. No, on je imao dovoljno jedva za skroman život. A novac za Ljubljanski Univerzitet iz državne kase nije se dobijao. Da bi studije arhitekture otpočele, Plečnik je napravio improvizovani školski objekat, u kome se u narednim godinama moglo realizovati studiranje.³

Na drugoj strani, grad Prag u prvim decenijama 20. veka nije više bio zanemareno provincijsko mesto koje stagnira, okrenuto slavljenju svoje istorijske prošlosti, kao što je bilo u pedesetim godina 19. veka. Pretvaranje ovoga mesta u modernu metropolu češkog kraljevstva počinje još od polovine 19. stoleća, kada, nakon pada apsolutističkog bečkog Bahovog režima, u Prag dolaze predstavnici i zastupnici čeških političkih partija i stranaka. Posle Prvog svetskog

³ Plečnik je sam, od svojih para, nakupovao knjige. Njegovi studenti su ga voleli. Pustili su brade i oblikovali ih onako kako je bila oblikovana Plečnikova brada. Takođe, kao i Plečnik, studenti su nosili tamna odela i iste šešire sa širokim obodom.

rata i dugih godina bečkog uticaja bilo je moguće od Praga napraviti moderan velegrad i ostvarivati dugo potiskivane emotivne i nacionalne ambicije češkog naroda.

Problem je, sa našeg stručnog aspekta gledano, bio u tome što je u vreme stvaranja nezavisne Čehoslovačke, tokom dvadesetih godina 20. veka, stanje u češkoj arhitekturi bilo haotično. Na češkoj arhitektonskoj sceni tada dolazi do značajnih potresa i promena. Kod jednog dela ljudi vezanih za arhitekturu i građevinarstvo nastalo je utrkiivanje koje je dovelo do posebnog oblika rivaliteta, sa težnjom da se dosegne što bolji položaj i obezbedi što značajniji uticaj unutar novoosnovane Republike Čehoslovačke. Češki arhitekti Pavel Janak i Josef Gočar su, u skladu sa stvaranjem nove republike, konstruisali novi arhitektonski pravac – nacionalni dekorativizam. Nadalje, mladi umetnici, koji su od 1920. godine počeli da se okupljaju oko kontraverzne ličnosti Karela Teigea (Karel Teige) u levičarskoj umetničkoj asocijaciji, bili su usmjereni ka konstruktivizmu i funkcionalizmu, odnosno – ka savremenim međunarodnim arhitektonskim pravcima. Praški arhitekti Antonín Engel (Antonín Engel), Bohumil Hipšman (Bohumil Hübschmann), i František Roith (František Roith), koji su kasnije prošli kroz bečku školu Ota Vagnera, oslanjali su se na neoklasicizam.

Posebna istorijska okolnost bila je činjenica da je prvi predsednik nove čehoslovačke države, Tomáš Garig Masarik, imao viziju da poveže praški dvorac Hrad sa gradskim jezgrom i učini ga prirodnim celinom Praga. Nedugo nakon stupanja na funkciju, Masarik je najavio da želi pretvoriti više godina zanemarene Hradčane u dostojanstven spomenik češke istorije i u sedište predsednika novostvorene, slobodne demokratske države. Posle te objave, pitanju restauracije praškog Hrada i izboru glavnog arhitekta posvećivana je u Pragu posebna pažnja. U vezi s tim održan je poseban sastanak stručne javnosti u praškom Klementinu, sazvan od strane Kruga za očuvanje istorije umetnosti. Na sastanku je usvojen stav da je dvorac Hrad najznačajnija i najveća celina Praga, zbog čega bi trebalo da bude restauriran jedinstveno, po mogućnosti od strane jedne osobe, kvalifikovane u tehničkim i umetničkim oblastima. Bilo je jasno da dvorac Hrad zahteva izuzetnog umetnika i vizionara, koji će imati slobodu u svome delanju i koji će moći da ponese punu odgovornost za svoje odluke. Arhitekta Jan Kočera, na koga je Masarik u početku računao, nalazio se tada u teškoj i nezavidnoj situaciji. Predsednik Masarik je sa žaljenjem morao da konstatuje kako energičnom Kočeri ponestaje snage, čemu su doprineli problemi sa praškim gradskim

urbanistima i njegovo narušeno zdravstveno stanje (umro je 1923. godine). U vezi sa pitanjem izbora kandidata govorilo se o arhitektama Kamilu Hilbertu, Osvaldu Polivki i Jozefu Fantu. Predlog za imenovanje Jože Plečnika dao je Vaclav Vilem Šteh, a posebnu podršku predlogu pružio je i Jan Kočera.

Navedeno govori o tome da veze Jože Plečnika sa Pragom nisu prekinute dolaskom u Ljubljano. Posebnu komunikaciju održavao je sa Janom Kočerom, koji je uspeo da ostvari i zadrži vrlo bliske odnose sa predsednikom Masarikom. Treba reći da je Jan Kočera upoznao Plečnika sa predsednikom Masarikom još pre Plečnikovog odlaska iz Praga. Činjenica je da su se arhitekta Plečnik i državnik Masarik od prvog trenutka razumeli. Grčki tip filozofskog razmišljanja vladara veoma je odgovarao Plečnikovim predstavama arhitekture. Za Plečnika, kao glavnog arhitekta renoviranja dvorca Hrad, na kraju se odlučio i predsednik Masarik. Zbog toga nije iznenađujuće da je Plečnik svoj veliki arhitektonski posao započeo u Pragu u vreme kada u njemu nije trajno boravio.

Praška misija Josipa Plečnika

Mnogo je razloga za navedenu odluku T. G. Masarika, koji je bio čovek otvorenog uma, prosvetljenog, filozofskog duha i prefinjenog ukusa. U tom trenutku, izuzev Plečnika, za predsednika Masarika nije bilo arhitekta koji bi stvaralački i arhitektonski mogao projektovati njegove ideale. Poznato je da je Plečnik bio ljubitelj antike, baš kao što je Masarik poštovao antičke vrednosti. Na drugoj strani, da je Masarik izabrao nekog češkog arhitektu, samo bi dodao ulje na vatru sukoba arhitekata, što svakako nije bilo u njegovom interesu. Zbog toga se opredelio za Plečnika – kao za najbezbolnije rešenje.

Sa početkom rada na Ljubljanskom univerzitetu, Jože Plečnik je od predsednika Masarika dobio zvaničan poziv za mesto glavnog predsednikovog arhitekta. Tomaš Garig Masarik oficijalno je imenovao Plečnika za dvorskog arhitektu 5. novembra 1920. godine. Takvom svojom odlukom, Masarik je slovenačkom arhitekti poverio veliki i važan zadatak – da arhitektonski osmisli i preuredi praški dvorac Hrad u predsedničku rezidenciju i simbol osnovnih principa mlade Čehoslovačke. Masarik je to Plečniku saopštio na sledeći način: „Ovaj dvorac i njegova okolina mogli bi da postanu velika istorijska lokacija, a ja ne znam ko bi to drugi mogao da uradi nego Vi.“

Samom Plečniku nije bilo do radosti i samozadovoljstva zbog visokog izbora i Masarikove odluke, posebno zbog odnosa koji su vladali među češkim arhitektama i zbog visoko postavljenih Masariko-

vih zahteva. Bio je duboko svestan odgovornosti koju funkcija arhitekta predsednika podrazumeva. Posebno je bio svestan zahtevnosti restauracije i renoviranja dvorca Hrad. Pored toga, kod Plečnika je, više nego kod bilo koga drugog, bila prisutna skromnost. Prihvatio je ponudu za mesto glavnog arhitekta, uz posredovanje Masarikove porodice i, posebno, predsednikove ćerke Alise. Vremenom je Plečnik postao i porodični prijatelj porodice Masarikovih.

Zanimljivo je da predsednikova ćerka Alisa Masarik nije u početku bila oduševljena idejom svoga oca da se za glavnog arhitektu postavi Jože Plečnik. Iskazivala je neskrivenu sumnju da njegovi dizajni, u odnosu na klasične forme, neće biti obični. Alisa Masarik u svojim viđenjima nije grešila. Slovenački arhitekta bio je posebno zainteresovan za arhitekturu mediteranske regije. No on je, takođe, proučavao i teoriju nemačkog arhitekta Gotfrida Sempera, koja se odnosila na drevne obrasce. Plečnikov neoklasicizam bio je zamišljen sa izuzetnom inventivnošću. Arhitekta je voleo da kombinuje stare i savremene elemente, i da im daje novo značenje, baš onako kako je Tomaš Garig Masarik želeo. Zbog toga je tokom vremena Alisa počela da podržava Plečnika u njegovim naporima, a zatim mu je i sama davala predloge za radove i rekonstrukciju.

Značajno je napomenuti da je pri dogovoru za poslove sa Alisom Masarik, koja je rukovođila renoviranjem dvorca Hrad, Jože Plečnik postavio nekoliko važnih uslova. Prvi je bio da posao arhitekta radi bez honorara i plate. Plečnik je, zbog svoje posvećenosti arhitekturi i smerne pobožnosti, smatrao uređenje praškog dvorca Hrad misionarskim zadatkom, a nikako građevinskim poslom.⁴ Drugi uslov dogovora Plečnika i Alise bio je da praške poslove obavlja „na daljinu“, s obzirom na pedagoške, profesorske obaveze u Ljubljani. U Prag bi Plečnik dolazio leti, tokom letnjeg studentskog raspusta, kada bi sve osmišljavao, premeravao, diskutovao i organizovao.⁵ Treći uslov dogovora bio je da nadzor nad poslovima na dvorcu Hrad obavlja Oto Rotmajer. Naime, Oto Rotmajer je bio Plečnikov najbolji praški đak, u koga je, tokom svoje odsutnosti iz Praga, imao puno poverenje. Posao je funkcionisao tako što je Rotmajer tokom godine često putovao na relaciji Prag – Ljubljana, da bi se sa Plečnikom konsultovao.

⁴ Kada je, nakon više godina, Masarik saznao da se Plečniku za rad ništa ne plaća, bio je veoma ljut. Poslao je Plečniku u Ljubljanu značajnu količinu para, koje su mu se vratile u Prag. Plečnik novac nije hteo da primi.

⁵ To je uslovalo da se između njega i Praga, pre svega – Alise Masarikove, koja je posle smrti svoje majke Šarlote Garig 1923. godine postala prva dama Čehoslovačke, razvije intenzivna prepiska, kao svojevremeno sa Janom Kočerom.

vao i precizno utanačio detalje. Treba reći da bi se bez pomoći Ota Rotmajera teško bilo šta napravilo. Nije to bio samo zajednički rad na Praškom dvorcu Hrad, već i na zamku kod Lani (Lány), koji je od 1921. godine postao letnja rezidencija predsednika Tomaša Gariga Masarika.⁶

Poslu rekonstrukcije Hrada Plečnik nije prišao s namerom da samo zameni staro novim, već je težio simboličkoj interkonekciji različitih stilskih epoha dvorca. I bukvalno posvećen svom zadatku, Jože Plečnik se predao celom svojom ličnošću i sa odlučnošću da ne razočara Masarika i ne pokvari blisku vezu s njegovom porodicom. Posla i radova na dvorcu Hrad bilo je više nego dovoljno. Bilo je potrebno rekonstruisati i obnoviti postojeće zgrade, dvorišta, vrtove i okolinu. Plečnik je pokazao poseban talenat pri spajanju staroga sa novim u savršenoj arhitekturi i uređenju prirodnih prostornih celina. Kao arhitekta, nikada nije kopirao, već je sa različitim temama kreativno radio. Često je koristio motiv transkripcije mekih materijala (tekstila) u kamen, drvo ili metale, što je bio Semperijev princip.

U svojim idejama Plečnik ide svojim vlastitim putem, ne priklanjajući se novostvorenim stilovima, kao što čine njegovi savremenici. Izbegavao je neoklasicizam zbog njegove patetike i uniformnosti, a kasniji funkcionalizam shvatao je kao ugrožavanje internacionalizacije, jer se u njemu gube umetničke crte slovenskih naroda i ideje slovenstva. Verovao je da arhitektura ne može služiti samo praktičnim funkcionalnim stvarima i ispunjavanju materijalnih potreba. U skladu sa Masarikovim upozorenjem „da čovek ne živi samo od hleba“, okretao se duhovnoj strani arhitekture. Svojim antičkim reminiscencijama, ornamentom i „semperovskim“ pristupom, koji je shvatao kao nužno obogaćenje civilizacije, njegov se rad odista razlikovao od tadašnjih tendencija u češkoj arhitekturi. Poverenje javnosti i kolega stekao je obećanjem da će istorijski znamenitim delovima dvorca Hrad pristupati sa posebnom odgovornošću i pijetetom.

⁶ Budući da je Plečnik odbio da prima novac za svoj posao u Pragu, Ota Rotmajera je plaćao iz sopstvenog džepa. Kasnije je Rotmajer počeo da dobija neveliku svotu novca od gradske kancelarije, tako da je mogao sebi da sagradi skromnu vilu na Brevnovu. Za taj objekat prilagodio je jedan od idejnih projekata koje je Plečnik izradio za svoju vilu u Ljubljani. Ta Rotmajerova vila, urađena u periodu od 1928. do 1929. godine, bila je tako skromna da je ni komunisti kasnije nisu oduzeli njegovim naslednicima.

Suprotstavljanje praških arhitekata Plečnikovim idejama i rešenjima

Opravke dvorca Hrad nadgledala je, i sa Plečnikom na daljinu komunicirala, uglavnom Alisa Masarik, koja je imala puno poverenje u Plečnikov genij i često ga je u vreme njegovog odsustva iz Praga branila od verbalnih napada protivnika. Odnosi arhitekta i Alise razvili su se u pravo prijateljstvo, najvećim delom zbog toga što je Plečnik istrajavao u poslovima na praškom dvorcu, i pored negativnih, često čak neprijateljskih stavova sredine, uglavnom praških arhitekata. Plečnik i Alisa bili su ubeđeni da se u poslovima na Hradu radi o dve stvari – najpre, o ideji dvorca kao akropolja, o simbolu prošlosti naroda i, može se reći, o posvećenom prostoru, i potom, o stvaranju koncepta nove sveslovenske prestonice umetnosti.

Tomaš Garig Masarik imao je viziju da poveže praški dvorac Hrad sa gradom i učini ga prirodnim celinom Praga. Vreme je pokazalo da je Masarikov izbor arhitekta za tako veliki posao bio sjajan. Plečnik je uspeo da realizuje ovu viziju bolje nego što bi iko drugi to mogao učiniti. Problem se pojavio kada je Plečnik zašao u arhitekturu i uređenje gradskog jezgra Praga. Već od prvih praških projekata slovenačkog arhitekta očigledan je bio pokušaj da se grad Prag orijentiše prema dvorcu Hrad i da se postepenim panoramskim penjanjem naglasi ekskluzivnost okruženja dvorca – Akropolja Praga. Svojim urbanističkim idejama za uređenje okoline dvorca Hrad Plečnik je tako zašao u prostor odgovornosti gradskih arhitekata Praga i teritoriju Državne regulacione komisije. To je izazivalo neposredne reakcije i kritike praških arhitekata, koji su se držali okvira urbanističkih rešenja sa težištem na saobraćajnicama, komunalnim potrebama, odnosno, na društvenim i ekonomskim pitanjima i problemima. Takvi sadržaji su za Plečnika bili potpuno sporedni, jer njegov cilj je bio upoznavanje, shvatanje i razumevanje suštine karaktera prostora. Plečnik istorijsko pamćenje u okviru strukture Praga kao mesta shvata ne kao artefakt koji treba da se očuva, već kao inherentni nedovršeni palimpsest, koji se može dopisati ili izbrisati. Ova primarna razlika u pristupu pitanju urbanizma podstakla je neslaganje sa češkim arhitektima, Državnom regulacionom komisijom, ali i sa delom laičke češke javnosti.

Intervencije Plečnika u istorijskom okruženju često su od strane njegovih protivnika nazivane neprimerenim, čak bezobzirnim. Činjeno je to već od prvih njegovih arhitektonskih projekata u Pragu, onih iz dvadesetih godina, da bi se tokom 1934. godine nezadovoljstvo razvilo u pravu buru napada. Primedbe Plečnikovih protivnika

– da kao Slovenac ne može potpuno razumeti prostor praškog dvorca i grada Praga – nastajale su zbog strukovnih nesporazuma, pošto su Plečnikove ideje bile suprotne dotadašnjim znanjima o prostoru i proisticale su iz dubokih studija i radova prethodnih generacija. Nacionalistički češki ispadi deluju još apsurdnije kada znamo da jedinstvenost Hrada i samog Praga leži, između ostalog, u tome što su na njegovoj gradnji radili umetnici iz cele Evrope. No, bez obzira na sve to, tokom vremena je praška arhitektonska sredina postajala sve manje naklonjena Plečnikovim idejama i radu.

Teške kritičke reči i protesti protiv Plečnikovih planova uređenja okoline zamka Hrad doveli su na kraju slovenačkog arhitektu do davanja ostavke na dalje radove za uređenje Hrada. Kako se T. G. Masarik zbog starosti i bolesti povukao iz javnog života, Plečnik je postao svestan da će njegovi vizionarski predlozi ostati nerealizovani. Sredinom tridesetih godina Plečnik je doživeo da ga Karel Teige (Karel Teige), levičarski orijentisani kritičar, u svojim neodmerenim kritikama javno vređa i ponižava. To je za Plečnika bilo previše, i 26. novembra 1934. godine on poslednji put boravi u Pragu. Posle podnošenja svog poslednjeg projekta, Plečnik se u Pragu odjavio u policiji i oputovao u Ljubljanu. Nakon svih napada na njegov rad i ličnost ne predstavlja iznenađenje to što u Češku nikada više nije došao. Otišao je iz Praga i nikada se više u njega nije vratio.

Umesto zaključka

Josip Plečnik je kao stranac pokazao u Češkoj da je shvatio zahteve i želje naručioca bolje od mnogih čeških graditelja, pre svega svojim pristupom i snagom nalaženja arhitektonskog izraza u slovenskoj kulturnoj tradiciji. Stvaralački rad Plečnika iskazuje duboko poznavanje klasične arhitekture, posebno veliku nadvremenost i bogatstvo duhovnih dimenzija. Kada je reč o formi njegovih dela, govori se o modernom klasicizmu. Plečnik je pokazao kako se na antiku može gledati modernim pogledom i obrnuto – kako se moderno doba može videti antičkim pogledom.

Iz obimne rekonstrukcije sedišta čeških kraljeva u dvorcu (*na Hradě*) pomenimo neke poznate radove: Zadnje (*Býčí*) stepenište, vrt Na talasima (*Na valech*), Rajska bašta i vidikovac, Na bašti (*Na baště*), uključujući i senik, poznati granitni Obelisk, dvorana sa stubovima, privatne prostorije predsednika Republike, zajedno sa ovalnim liftom u svodnom cilindričnom prostoru od opeke, severna fasada Španske dvorane, stubni senik *Bellvi*. Plečnikova praška arhitektura nije se ograničila samo na areal dvorca Hrad. Uređivao je, takođe,

i prostor drugog, letnjeg predsednikovog sedišta – Lenski zamak, u oblasti Kladno, zapadno od Praga. Efekat grandioznosti Plečnik je postizao posebnošću i prefinjenim graditeljskim osećajem, korišćenjem isključivo češkog granita i mramora, umerenošću u dekoru, savršeno izvedenim detaljima i prisustvom neravnina (izbočina) na velikim površinama. Postao je poznat po svom predlogu i projektu za izgradnju crkve na praškom vinogradskom trgu Jiržija iz Poďěbrada (*Jiří z Poďěbrad*) (Crkva Najsvetijeg Srca Gospodnjeg), koji je realizovan od 1926. do 1932. godine. Kao inspiracija za gradnju tog sakralnog spomenika poslužila mu je starohrišćanska mediteranska arhitektura. Tokom 1935. godine, njegov najbliži saradnik Oto Rotmajer, uz suglasnost Pavla Janaka, arhitekta predsednika Edvarda Beneša, završio je nekoliko započetih projekata, čime se praški opus Jože Plečnika završio.

Zauvek ostaje otvoreno pitanje da li je ovakav, čisto umetnički, lični pristup Josipa Plečnika bio pogodan za tako složenu problematiku kao što je gradsko urbanističko planiranje. Sam Prag nam odgovor na to pitanje neće dati, već je kao celinu neophodno posmatrati i Ljubljani. Iz današnje perspektive čini se da Ljubljana treba da zahvali sebičnosti i uskogrudosti čeških arhitekata, jer su mnoga rešenja, koja je Plečnik projektovao za Prag, svoju realizaciju doživela u Ljubljani. Mnoga Plečnikova rešenja, naizgled ekscentrična i teško prihvatljiva, postaju opravdana u kontekstu datog prostora, pa se tek iz takve perspektive posmatranja može oceniti njihov osobeni kvalitet. Jedno od originalnih rešenja bio je Plečnikov razvoj teme dvomostja, koji će u projektima za uređenje Praga predložiti nekoliko puta. Ipak, realizacija te ideje omogućena mu je tek u rodnoj Ljubljni, u formi trimosta poznatog kao Tromostovje.

To su sve posebni razlozi zbog kojih su Plečnik i njegova dela zaslužili da postanu deo baštine UNESCO.

Literatura

- Běhalová, Věra. 1996. „Alice Masaryková – Plečnik – Hrad“. U *Josip Plečnik. Architekt Pražského hradu*, eds. Zdeněk Lukeš, Damjan Prelovšek i Tomáš Valena, 81. Praha : Správa Pražského hradu.
- Brůža, Jiří. 1989. *Město Praha*. Praha : Odeon.
- Hübschmann, Bohumil. 1934-35. Plečnickův návrh na úpravu okolí hradu. *Styl* 14/19: 165.
- Janak, Pavel. 1928-29. Josef Plečnik v Praze. *Volné Směry* 26: 97-108.
- Kohout, Jiří i Jiří Vančura. 1986. *Praha 19. a 20. století. Technické proměny*. Praha : Státní nakladatelství technické literatury.

- Lukeš, Zdeněk. 1991. *Otevírání zakletého zámku. Josip Plečnik a Pražský hrad*. Praha : Panorama.
- Lukeš, Zdeněk, Damjan Prelovšek i Tomáš Válena (eds). 1996. *Josip Plečnik. Architekt Pražského hradu*. Praha : Správa Pražského hradu.
- Prelovšek, Damjan. 2002. *Josip Plečnik : život a dílo*. Brno : Era.
- Skalická, Eva (ed). 2007. *Letná. Historie a vývoj prostoru*. Praha : Utvar rozvoje hlavního města.
- Švácha, Rostislav. 1994. *Od moderny k funkcionalismu*. Praha : Victoria Publishing.
- Vybíral, Jindřich. 1997. K Plečnikovu urbanismu. *Architekt* 1-2: 61-62.

Jože Sivaček
Univerza za obrambo
Beograd, Srbija
jsivacek@yahoo.com

JOSIP PLEČNIK – MISIJA NA ČEŠKEM

Josip Plečnik (23. januar 1872 – 7. januar 1957) je slovenski arhitekt, ki je v Češki Republici pustil trajne zaklade in svoje avtorsko srce. Neizbrisljiva sled je ostala na praškem gradu (Pražský Hrad), kjer je arhitekt svoje adaptacije interierja in eksterierja izrazil s posebno stilsko dvopomenskostjo – antiko, ugledano z očmi moderne, in moderno, videno skozi oči antike.

Pričujoče besedilo na kratko opisuje bistvo dogajanj, razmerij in življenjske situacije, kakršna se je odvijala v arhitekturi Prage v času Plečnikovega bivanja na Češkoslovaškem, v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja. Poseben poudarek je na deskripciji Plečnikovega razumevanja ideje Tomáša Garrigua Masaryka in njegovega odnosa do konkretne ideje za ureditev veličastnega prostora – praškega gradu in njegove okolice.

V arhitekturnih delih, ki jih je Plečnik ustvaril na Češkem in zapustil Pragi, so prepoznani dosežki svetovne ravni. Izjemno in neminljivo sled Plečnikovega genija je mogoče videti v arhitekturnih rešitvah praškega gradu, ki je proglašen za del UNESCO-ve zapuščine. Prav zato je vsebinska celota tega besedila usmerjena na podporo iniciativi, da se v svetovno UNESCO zapuščino vključi Plečnikove stvaritve v celoti.

Ključne besede: arhitektura, Plečnik, Masaryk, Praga, Hrad

Jože Sivaček
University of Defence
Belgrade, Serbia
jsivacek@yahoo.com

JOSIP PLEČNIK: MISSION IN CZECHOSLOVAKIA

Josip Plečnik (23 January 1872 – 7 January 1957) was a Slovenian architect who left a lasting legacy and his creative heart with what is today the Czech Republic. His indelible trace remains at the Prague Castle (Pražský hrad), where his interior and exterior adaptations are imprinted with a peculiar stylistic duality: antiquity seen by modern eyes and modernity seen through an antique lens.

The paper briefly describes the quintessence of events, relationships, and the living context associated with the architecture of Prague during Josip Plečnik's stay in Czechoslovakia, in the 1920s and 1930s. A special accent is placed on the description of Plečnik's understanding of Tomáš Garrigue Masaryk's idea and his approach to this idea when designing the magnificent spatial sequence of the Prague Castle and its surroundings.

Plečnik's architectural works in Czech Republic and Prague are significant achievements on a global scale. The outstanding and indelible imprint of Plečnik's genius may be observed in his architectural solutions applied in the Prague Castle, which is listed as UNESCO World Heritage. For this reason, the overall aim of this paper is to support the initiative to inscribe the entire oeuvre of Josip Plečnik on the UNESCO World Heritage List.

Keywords: Josip Plečnik, Tomáš Garrigue Masaryk, Prague, Prague Castle

Bruno Brun – rodonačelnik beogradske škole klarineta

Sažetak

Profesor Bruno Brun rodonačelnik je tzv. beogradske škole klarineta, čiji su izdanci najpoznatiji izvođači i nastavnici sa prostora bivših jugoslovenskih republika. Iako iz siromašne rudarske porodice, ovaj rođeni pedagog uspeo je da uz svakodnevno stručno usavršavanje, posvećenost voljenom instrumentu i predanost svojim učenicima dosegne nivo najvišeg društvenog uvažavanja. Kao član mnogobrojnih orkestara pre, tokom i nakon Drugog svetskog rata, ali i kao solista i član manjih muzičkih sastava, svoju umešnost na klarinetu iskazivao je i na koncertnim nastupima širom sveta. Svoj talenat iskazao je i kroz komponovanje, zatim sastavljajući udžbenike za polaznike škole klarineta, ali se naročito istakao i kao borac za bolje uslove života i rada kulturnih radnika Srbije, te je otuda i nagrađen Sedmojulskom nagradom.

Ključne reči: Bruno Brun, klarinetista, profesor, kompozitor

Bruno Brun je rođen 14. avgusta 1910. godine u Hrastniku (Slovenija), u porodici kolonista koja je, kao i većina u tom rudarskom mestu, doseljena u prvoj polovini 19. veka iz Tirola. Kao jedno od devetoro dece rudara Hermana i domaćice Eme, Bruno je pod uticajem sestre Marije veoma rano zavoleo violinu, a na savet starijeg brata Jožeta, inače fagotiste, krenuo je „trbuhom za kruhom“, ali i za svojim snovima, u daleki Vršac. Još kao nebrijani pubertetlija (tj. sa 13 godina) upisao se u Vojnu muzičku školu i započeo školovanje i na klarinetu. Ubrzo će odlučiti da upravo taj duvački instrument bude njegovo životno opredeljenje (Šotra 1967, 4). Nakon trogodišnjeg školovanja, budući da je bio jedan od darovitijih đaka, dobio je

priliku da radi kao pomoćnik nastavnika klarineta¹ i na taj je način stekao i svoja prva iskustva iz oblasti muzičke pedagogije. Period od 1927. do 1938. godine proveo je u vojnoj službi, koja mu je, po ličnom svedočenju, bila veoma teška.² Bio je član Vojnih muzika u Vranju, pri I pešadijskom puku (1927 – 1929), i u Tuzli, pri XXV pešadijskom puku (1929 – 1933), a zatim je do 1938. godine nastupao kao član orkestra Kraljeve garde u Beogradu.³

Po dolasku u prestonicu Kraljevine Jugoslavije upoznaje se sa beogradskim izvođačima i muzičkim stvaraocima, te kao vrsni instrumentalista biva prepoznat kao neko ko je kadar da izvodi složena muzička dela, i na poziv svoga budućega venčanog kuma, Vilka Strajnara, postaje član operskog orkestra Narodnog pozorišta, za koji će nastupati narednih sedam godina.⁴ Iste godine (1938), u želji da još više stručno napreduje, upisuje Srednju muzičku školu pri Muzičkoj akademiji, osnovanoj samo godinu dana ranije, i kao već iskusni izvođač, koji iza sebe ima veliki broj koncerata u zemlji i u inostranstvu,⁵ pohađa redovnu nastavu. Profesor na glavnom predmetu bio mu je kolega iz Opere, Franjo Partlić. S njim na grupi bili su još Komad Eljub, Milan Kosovoalić i Zvonimir Cvija,⁶ ali se on kao stariji kolega i muzičar sa iskustvom izdvajao svojim izvedbama na internim koncertima, te je tako dobio priliku da na prvom javnom koncertu đaka Akademije i Srednje škole, održanom 10. juna 1940. godine, nastupi kao jedini klarinetista, i to u pratnji profesora klavira Jana Nekvinde. Izveo je Koncertino za klavir u es duru, Karla Marije Vebera.⁷ Uporedo sa praćenjem nastave, te godine je započeo dugotrajnu i izuzetno uspešnu karijeru na koncertnim podijumima Jugoslavije, ali i širom sveta, ponajviše Evrope. Kao član kamernog orkestra Radio Beograda, nastupio je na prvom koncertu koji je ovaj

¹ Fakultet muzičke umetnosti (FMU) – Dosije Bruna Bruna.

² Emisija TV Beograd posvećena životu i radu Bruna Bruna, emitovana 14. septembra 1971. godine (Programski arhiv TV Beograd, inv. br. 214669).

³ (FMU – Dosije Bruna Bruna).

⁴ Od 1. 7. 1941. do 31. 12. 1943. zvanično je bio zaposlen pri *Soldatensender Belgrad - Sender Belgrad (Radio Beograd)*, ali je i dalje nastupao i za orkestar Opere.

⁵ Kao član najboljeg vojnog orchestra, 1937. godine učestvovao je na turneji po Rumuniji (Bukurešt, Krajova, Temišvar) (FMU – Dosije Bruna Bruna).

⁶ Muzička akademija u Beogradu: izveštaj za školsku 1938 – 39. godinu, Beograd 1938, str. 57.

⁷ Muzička akademija u Beogradu: izveštaj za školsku 1939 – 40. godinu, Beograd 1940, str. 32.

ansambl priredio u sali Kolarčeve zadužbine (Simić-Mitrović i dr. 1988, 436). Odličnu saradnju ostvarivao je sa fagotistom Ivanom Turšićem i oboistom Josipom Medvenom, oformivši sastav koji je katkad proširivan za jednog člana, a čije je nastupe nekoliko puta prenosio i Radio a.d. (Beograd).⁸

Kako bi što pre završio školovanje, po završenom drugom razredu tražio je da mu se omogući polaganje programa i za narednu godinu, ali mu upravnik Srednje muzičke škole, Jovan Bandur, nije izašao u susret, jer se, po njegovoj tvrdnji, za tako nešto nije moglo naći uporište u propisima.⁹

Bombardovanje Beograda dočekao je kao redovni đak trećeg razreda Srednje muzičke škole i član operskog orkestra i orkestra Beogradske filharmonije.¹⁰ Kako je bio bez vojnog rasporeda, aprilske borbe proveo je u prestonici Kraljevine Jugoslavije i već se 12. maja pojavio na predavanjima, kada je Akademija počela ponovo sa radom. Kako je gornji sprat bio oštećen od detonacija, a časovi zbog ušteđene energije održavani samo od 8 do 16.30 časova, nastava je trajala samo dva meseca. Iako je posle letnjeg raspusta ova visokoškolska ustanova počela da radi, i to u gotovo punom kapacitetu, upućivanja žalbi Ministarstvu prosvete zbog loših uslova za rad maltene nisu prestajala. Kako sluha za ove probleme nije bilo u dovoljnoj meri, Uprava je bila primorana da u jednom trenutku prekine nastavu u školskim prostorijama i zamoli profesore da u periodu od polovine novembra pa do pred katolički Božić 1941. godine održavaju časove u svojim stanovima, u zavisnosti od mogućnosti. Bruna Bruna takvo stanje u ovoj obrazovnoj instituciji nije sputalo u njegovim nastojanjima da dođe do diplome, već je nastavio da sa Franjom Partlićem deli školsku učionicu, ali i koncertne podijume.¹¹

U školskoj 1942/43. godini bio je na završnoj godini Srednje muzičke škole, iako je na osnovu redovnog tempa trebalo da bude razred niže. Bruno Brun je jula 1943. godine, uz podršku profesora Partlića, polagao završni ispit za sticanje diplome Srednje muzič-

⁸ O tim nastupima obaveštavale su u najavi radio-programa novine *Vreme* (30. 1. 1940, str. 12; 18. 3. 1940, str. 10; 14. 10. 1940, str. 6) ili *Srpski narod* tekstom „Koncert kamerne muzike Betoven-Šubert-Kazela“ (6. 3. 1943, str. 14). Novine dostupne na: <http://www.unilib.rs/istorijske-novine/pregled>.

⁹ Istorijski arhiv Srbije (Muzička akademija u Beogradu, F2).

¹⁰ Januara 1941. je sa Beogradskom filharmonijom nastupao u Budimpešti (FMU – Dosije Bruna Bruna).

¹¹ Istorijski arhiv Srbije (Muzička akademija u Beogradu, F4).

ke škole, što mu je omogućeno nakon molbe potpisane i od strane ostalih predmetnih nastavnika.¹²

Zvanje diplomiranog muzičkog umetnika stekao je tek sa 35 godina, kao porodičan čovek, otac jednog deteta, i sa statusom prekaljenog klarinetiste, koji je ostvario mnoštvo nastupa – što kao solista, što kao član različitih orkestara i muzičkih sastava.¹³ Naime, Bruno Brun, Josip Pikelj, Živojin Zdravković i Mihael Gunzek su 4. aprila 1945. godine podneli molbu za izjednačavanje njihove diplome sa klase za duvače i harfu sa diplomom univerzitetskog ranga, jer im je to nova Uredba omogućavala. Na osnovu njihovog obraćanja, Savet Muzičke akademije poslao je dopis Ministarstvu prosvete kako bi se pomenutoj četvorici omogućilo polaganje diplomskog ispita, na kome bi izveli jedan koncertni program i dali formalne i estetske analize dela koje izvode, kako bi njihova diploma Srednje škole bila izjednačena sa diplomom Akademije, a s obzirom na to da ranije nije postojao odsek za duvačke instrumente i harfu. U pomenutom dokumentu navodi se Bruno Brun kao neko ko je najbolji na svom instrumentu, kao i to da samo Josip Pikelj može predavati harfu, te da je vrlo nezgodno da ova dvojica kao predavači potpisuju diplome, a da su pritom nižeg zvanja od svojih diplomaca. Komisija pred kojom je Bruno Brun polagao završni ispit bila je u sledećem sastavu: Franjo Partlić, Stanojlo Rajičić i Mihailo Vukdragović, a samo pet dana kasnije zvanično je ustoličen za nastavnika klarineta na Akademiji.¹⁴

Nakon Drugog svetskog rata nastupao je kao član Beogradskog duvačkog kvinteta, a bio je i nezamenljivi član Beogradske filharmonije, orkestra Beogradske opere i Simfonijskog orkestra RTV Beograd. Takođe, kao solista i u kamernim ansamblima muzicirao je širom sveta, ponajviše u Evropi (Pejović 2009, 252–253). Ostvario je nastupe u Francuskoj, Istočnoj i Zapadnoj Nemačkoj, Austriji, Italiji, Švajcarskoj, Sovjetskom Savezu, kao i u Libanu.¹⁵ Nakon obnove diplomatskih odnosa sa Kinom bio je na turneji po Dalekom istoku,

¹² Istorijski arhiv Srbije (Muzička akademija u Beogradu, F6).

¹³ Za nastavnika klarineta postavljen je 22. oktobra 1945. godine, 26. decembra 1947. godine postaje docent, 23. jula 1954. godine stiče zvanje vanrednog profesora, da bi tek 7. aprila 1961. godine postao redovni profesor Muzičke akademije (FMU – Dosije Bruna Bruna).

¹⁴ Istorijski arhiv Srbije (Muzička akademija u Beogradu, F7). U decembru 1951. godine išao je na jednomesečno stručno usavršavanje kod najpoznatijeg svetskog klarinetiste – Ulisa Delekliža (FMU – Dosije Bruna Bruna).

¹⁵ (FMU – Dosije Bruna Bruna).

kao član Trija Bruno Brun, Karlo Rupel i Marjan Leskošek, i tako je imao priliku da upozna Ho Ši Mina. Međutim, sa velikim entuzijazmom širio je zvuk klarineta i po školama, domovima kulture i na raznim manifestacijama širom zemlje. U više navrata pozivan je za člana žirija na najpoznatijim domaćim i međunarodnim konkursima muzičkih umetnika (Brun 2017, 16).¹⁶

Ipak, dolaskom na mesto profesora Muzičke akademije u Beogradu, Bruno Brun je načinio taj presudni korak koji će ga, barem po svedočenjima drugih, izdvojiti od ostalih klarinetista i postati ono na osnovu čega će ga svi pamtiti, budući da će pedagoški rad postati njegova glavna preokupacija. Svu svoju volju, radni elan i znanje usmerio je u narednih trideset ka svojim studentima, koji i dan-danas, 40 godina nakon Brunove smrti, znaju da cene njegovo požrtvovanje i predanost koju je pokazivao u radu sa njima (Logar 1989, 34). Mnogi od njih sećaju se očinskih saveta, novčane pomoći, ili pak kuvanih obroka za trpezom u njegovom domu, na adresi Zdravka Čelara br. 4.¹⁷ Kroz rad sa profesorom Brunom prošli su najbolji klarinetisti sa prostora bivših jugoslovenskih republika, koji su tokom svojih uspešnih pedagoških ili solističkih karijera pronosili dobar glas o tzv. beogradskoj školi klarineta, čijim se rodonačelnikom može smatrati upravo Bruno Brun. Dovoljno je pomenuti samo sledeća imena da bi se stekla predstava o veličini i značaju ove škole: Ante Grgin, Nikola Srdić, Milenko Stefanović, Božidar Boki Milošević, Ernest Ačkun, i drugi (Milenković 2000). U svrhu uspešnog školovanja mladih klarinetista sačinio je udžbenike „Škola za klarinet I“, „Škola za klarinet II“ i „Izbor malih komada za klarinet i klavir“, koji se i danas redovno koriste u muzičkom obrazovanju.

Kao član Saveza muzičkih umetnika Jugoslavije, Saveza muzičkih pedagoga Jugoslavije i Udruženja muzičkih umetnika Srbije, biva prepoznat kao angažovani društveni radnik, te 1963. godine postaje prorektor Umetničke akademije, a od 1965. do 1971. i njen rektor.¹⁸ Jedan je od najzaslužnijih za formiranje Katedre za duvače u Novom Sadu i konstituisanje Muzičke akademije u Prištini, a velikim ličnim angažovanjem uspeo je da doprinese završetku izgradnje nove zgrade Fakulteta dramskih umetnosti na Novom Beogradu (Brun 2017,

¹⁶ Razgovori sa Bojanom Brunom, Antom Grginom i Mišom Gerićem potvrđuju ove podatke.

¹⁷ Pojedini studenti živeli su kod profesora Bruna na pomenutoj adresi.

¹⁸ Godine 1960. postaje šef Odseka duvačkih instrumenata i član Saveta Muzičke akademije, a dve godine kasnije biva izabran za prodekana pomenute visokoškolske ustanove (FMU – Dosije Bruna Bruna).

16) što mu je, po tvrdnjama njegovih studenata, prijatelja i članova porodice, trajno oštetilo zdravlje i donelo preranu smrt.

Dobitnik je mnogobrojnih nagrada, povelja i plaketa¹⁹, od kojih se posebno izdvaja Sedmojulska nagrada za životno delo (1969), ali mu je kao strastvenom pecarošu najveće zadovoljstvo tokom poslednjih godina života predstavljalo vreme provedeno na njegovom čamcu, u malenom selu Ivanovo kraj Dunava. Ostaje žal – i lična i ljubitelja muzike – što su *Četiri minijature* za klarinet i klavir ostale njegovo jedino delo, jer za ovaj hobi jednostavno nije imao vremena, iako se za kompoziciju ozbiljno „zagrejao“ radeći privatno sa Milojem Milojevićem još tokom Drugog svetskog rata. Ipak, imao je tu čast da Ulis Delekliz (Ulysse Delécluse), najpoznatiji svetski klarinetista, izvede *Minijature* u sedištu Ujedinjenih nacija u Njujorku.²⁰

Umro je 27. februara 1978. godine u Beogradu i sahranjen je na Novom groblju, u Aleji zaslužnih građana (Brun 2017, 16).

Izvori

Arhiv Fakulteta muzičke umetnosti - *Dosije Bruna Bruna*.

Digitalna biblioteka Univerzitetske biblioteke „Svetoazar Marković“. Dostupno na: <http://www.unilib.rs/istorijske-novine/pregled> (pristupljeno novembra 2018).

Intervju: Bojan Brun, Miša Gerić, Ante Grgin.

Istorijski arhiv Srbije - Muzička akademija u Beogradu, F1-F9.

Muzička akademija u Beogradu : izveštaj za školsku 1937-38. godinu, Beograd 1938.

Muzička akademija u Beogradu : izveštaj za školsku 1938-39. godinu, Beograd 1939.

Muzička akademija u Beogradu : izveštaj za školsku 1939-40. godinu, Beograd 1940.

Programski arhiv TV Beograd. *Intervju sa profesorom Brunom Brunom u njegovom stanu i časovi nastave sa studentima na Muzičkoj akademiji i Bruno Brun u šetnji pored reke i na pecanju*. Inv. br. 214669, emitovano 14. 09. 1971.

¹⁹ Od strane Predsedništva Vlade Srbije nagrađen je za umetnički reproduktivni rad – novčano 1948, a iste godine od strane Komiteta za kulturu i umetnost – za uspešan pedagoški rad. Dobitnik je i Ordena rada II reda i Ordena rada sa crvenom zastavom (FMU – Dosije Bruna Bruna).

²⁰ Iz intervju sa Bojanom Brunom.

Literatura

- Brun, Miloš. 2017. „Bruno Brun“. U *Znameniti Slovenci u Beogradu 4*, ur. Biljana Milenković Vuković, 16-17. Beograd : Društvo Slovenaca u Beogradu – Društvo Sava.
- Dvadeset godina Muzičke akademije u Beogradu : 1937-1957. Beograd : [Muzička akademija], 1958.
- Logar, Mihovil. 1989. Slovenci u srpskoj muzici II. *Pro musica* 141: 34.
- Milenković, Mirjana. 2000. *Sa neba samo kiša pada : Božidar-Boki Milošević*. Beograd : Draganić.
- Simić Mitrović, Darinka i dr. 1988. *Da capo all'infinito: pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. Beograd : Radio Beograd.
- Šotra, Jasna. 1967. Bruno Brun. *Pro musica* 26: 4.
- Pejović, Roksanda. 2009. *Pregled muzičkih događanja : (1944-1971) : muzičari-pisci u beogradskom muzičkom životu druge polovine 20. veka. Branko Dragutinović (1903-1971)*. Beograd : Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju : Signatur.

Miloš Brun
OŠ Radojka Lakić
Beograd, Srbija
zaklegof@gmail.com

BRUNO BRUN – ZAČETNIK BEOGRAJSKE ŠOLE KLARINETA

Profesor Bruno Brun je začetnik tim. beograjske šole klarineta, kjer so kalili najslavnejši izvajalci in učitelji s prostora bivših jugoslovanskih držav. Čeprav je izviral iz revne rudarske družine, je ta rojeni pedagog z vsakodnevnim strokovnim izpopolnjevanjem, posvečenostjo ljubljenu inštrumentu in predanostjo svojim učencem uspel doseči raven največjega družbenega spoštovanja. Kot član številnih orkestrov pred, med in po drugi svetovni vojni, pa tudi kot solist in član manjših glasbenih sestav, je svojo spretnost na klarinetu izražal tudi na koncertnih nastopih širom sveta. Svoj talent je izražal tudi s skladanjem, s pripravo učbenikov za učence šole klarineta, prav posebej pa se je izkazal kot borec za boljše življenjske in delovne pogoje kulturnih delavcev Srbije, za kar je prejel tudi sedmojuljsko nagrado.

Ključne besede: Bruno Brun, klarinetist, profesor, skladatelj

Miloš Brun
Radojka Lakić Primary School
Belgrade, Serbia
zaklegof@gmail.com

BRUNO BRUN: THE FOUNDER OF THE BELGRADE CLARINET SCHOOL

Professor Bruno Brun was the founder of the so-called Belgrade Clarinet School, which shaped the most famous music performers and teachers from the former Yugoslav republics. Although born into a poor family of miners, this genuine pedagogue managed to earn the highest level of respect from the community through everyday professional development and dedication to his preferred instrument and his pupils. As a member of numerous orchestras both before and after World War II, as well as a soloist and a member of small music ensembles, he demonstrated his clarinet-playing skills at concerts and performances all over the world. He also demonstrated his talent through composition and the preparation of textbooks for the students of clarinet. However, his striving to improve the living standard and working conditions for cultural workers in Serbia is particularly noteworthy. Due to this, he was awarded the Seventh July Prize.

Keywords: Bruno Brun, clarinetist, professor, composer

Prevod

/

Prevod

Jelena Budimirović

Ministarstvo za evropske integracije

Beograd, Srbija

jelena.buda@gmail.com

Alojz Ihan *Eseji državljanina*¹

2. Hiljadu zdravica i jutro posle

(O oblicima čiste savesti i postupcima za njeno recikliranje)

Odlomak

Prema zdravicama imam ambivalentan odnos. Naročito zato što dobro poznajem rusku (dakle slovensku, a samim tim i našu) kulturu nazdravljanja. Onog usred ruske zime, kraj vrućeg kamina, kada se oko velikog stola okupi dvadeset ljudi, uzbuđenih zbog čudesnog osećaja tople zavetrine usred ruske zime od -30 stepeni, kad te stisne do plača ako samo pomoliš nos kroz vrata. U ruskoj zimi, kombinacija toplog kamina i votke postaje religiozno iskustvo u kome malog, nekog čoveka refleksno i bezuslovno pogađa osećaj nebeske sreće i privilegovanosti što je našao zavetrinu od neumoljive prirode, u kojoj za ubistvo nije potrebno oružje, već samo jednosmerni prevoz od nekoliko kilometara do samotnog polja. Kada te ostavi takav nenaručen taksi, slično je kao kada usamljeni jedriličar neprivezan padne sa svog čamčića nasred Atlantika.

Zato u blaženoj liturgiji ognjišta i votke ne deluje neprirodno kada starešina za stolom podigne čašu i započne zdravicu – najpre pričom o svom najbližem susedu za stolom: o tome kako je taj čovek izuzetan, i najpametniji, i najveći, i najjači, i kakvu privilegiju imamo svi zajedno zato što se on, otelotvoreni biser, neverovatnom igrom srećnih slučajnosti našao sa nama za ovim slavnim stolom,

¹ Odlomak iz zbornika eseja Alojza Ihana, „Državljski eseji“ (Študentska založba, Ljubljana, 2012. ISBN 978-961-242-513-5), prevela je Jelena Budimirović, književni prevodilac, u okviru Prevodilačkog seminara Javne agencije za knjigu Republike Slovenije, 2017. godine. Esej *Tisoč zdravic in jutro potem (Hiljadu zdravica i jutro posle)* posvećen je kulturi nazdravljanja, pijačnja i sklapanja poznanstava i poslova u Sloveniji i slovenskim zemljama.

što će, naravno, za budućnost ruskog naroda i čovečanstva uopšte imati sudbonosne posledice; zatim sledi hvalospev njegovom susedu i opet opis izuzetnih osobina i sudbonosne slučajnosti koja je dramatično okupila tako slavno društvo za stolom. I naravno da će ova dva bisera sudbini čovečanstva istovremeno doneti i dodatne sinergijske efekte. Zatim hvalospev sledećem u smeru kazaljke na satu – dvadeset fantastičnih i zapanjujućih priča, dvadeset opisa jedinstvenih i izuzetnih ljudi, ushićeni polusatni esej tokom koga čovek oseti da Dostojevski i Tolstoj i Bulgakov nisu ekscesne pojave, već logična posledica ruske radosti prema literarnim opisima kada votka kruži oko stola, dok je napolju oštra zima. (A inače, na sličan način, ni italijanski dizajn i moda i kulinarstvo nisu slučajnosti – s obzirom na odgoj naših suseda, koji već od detinjstva usklikuju lepoti svojih majki i žena i odeće, te slasnim špagetama i sosevima; mnogo toga što smatramo nacionalnim karakterom zapisanim u genima jesu zapravo samo naučene veštine koje ima onaj ko ih redovno praktikuje, a nema ih onaj ko ih ne praktikuje, što je i logično.)

Zatim sledi votka na eks, da plakne ushićena grla. Zatim ustaje sledeći zdravičar, koji opet na svoj način postavlja kazaljku i opet izlaže svoje viđenje istorijske slučajnosti koja je izabrala to sudbonosno društvo za stolom za novo poglavlje ruske i svetske istorije. I zatim ponovo votka na eks. Pa novi zdravičar. Ujutro poprilično boli glava. I naravno, sva obećanja i tokom zdravica zaključene sporazume treba zaboraviti. Iako se mora priznati da to ni iskusnim Rusima ponekad ne uspeva u potpunosti i da im se odnekuda u život uvlače fragmenti te „stone“ literature. *Wishful thinking*, puste želje, tako to zovu tehnološki Amerikanci instalirajući skeptični ekran, a sitničavi Nemci obično koriste grublje reči. Zahvaljujući slovenskoj duši i poslušnim refleksima, mi Slovenci još i najbolje umemo da slušamo i da u zbrci tražimo neku povoljnu informaciju za sebe – uspesi naših farmaceuta na ruskom tržištu nisu slučajnost.

Ali bez obzira na neke primere uspešnog i konkurentnog iskorišćavanja međukulturnog položaja, naša izvankulturnost u odnosu na jedne i druge povlači i velike opasnosti. Ne zato što bi nam neko želeo nauditi, već zbog nas samih, ako u sopstvenoj mešavini slovenačkih bajki i protestantskih pravila ne umemo da razlikujemo kada smo u jednom, a kada u drugom svetu. Pa čak i ako su nam trenutne koordinate jasne, pravila našeg podalpskog sveta su još uvek neki potpuno treći svet. I ako celu noć pijemo votku i pričamo bajke, i dalje nikada nećemo postati Rusi jer nemamo naftu i gas. Kako banalno, ali tako je! Ruski (ili arapski) tip kulture, onaj u kome se pri-

čaju bajke, autohtono se stvara samo kraj neiscrpnih prirodnih izvora okruženih negostoljubivim prostranstvima močvara, pustinja, paklene vrućine ili hladnoće. U takvim okolnostima nastaje umeće preživljavanja prisvajanjem izvora, nafte, vode, ruda. Zato se razvija jednostavna, ali gruba kultura političko-podzemno-agresivnih veza. Nikakvu vrednost nema pojedinac niti drski projektni tim; jer zauzimanje i odbrana izvora zahtevaju masovnu klansku organizovanost i decenijsko pletenje ljudskih mreža u naizgled haotičnu, ali automatizovanu organizaciju koja bezobzirno brani svoju teritoriju i uticaj. Pored toga, tu verovatno leži i jedan od razloga ruskog prekomernog kolektivnog opijanja (ako isključim razlog oštrog mraza) – sa Rusima nije moguće uspostaviti osnovno međuljudsko poverenje ako se sa potencijalnim poslovnim partnerom nekoliko puta do smrti ne napiješ! Moraš se napiti da bi te Rus upoznao u svim ljudskim i neljudskim vidovima i da bi se uverio da od njega ništa ne kriješ. Takođe se moraš napiti da bi tokom blebetanja razotkrio krugove svojih prijatelja, poznanika, rođaka, poslovnih veza – svega onoga što je u poslovnoj strategiji u velikoj, nepreglednoj, ali strogo klanovski uređenoj državi od životnog značaja. A moraš se napiti i da bi se tvoj ruski prijatelj uverio da si, na njegovu najčudljiviju i sasvim nerazumnu želju, spreman da bilo kada ustaneš i predaš se životinjskom pijančenju – samo takvog te tvoj ruski poznanik može prihvatiti kao proverenog i pouzdanog prijatelja. Ali ne zato što tokom pijančenja nemaš neke bolesne ispade (sa ruskog stanovišta je zapravo „umirujuće“ ako ih imaš), već zato što od tada on poznaje tvoje bolesne crte. Da bi stekao rusko prijateljstvo, ne moraš biti ljudski besprekoran, moralno osećanje tu uopšte ne igra veliku ulogu, čak naprotiv, ali moraš biti otvoren u svojoj (ne)ljudskosti. I moraš se potvrditi kao lojalan, ne sme ti biti teret da zbog svog pajtaša ili njegovih pajtaša izgubiš beskonačno mnogo vremena na najbanalnije razgovore ili bančenja. I samo ako si prijatelj, ti ćeš svom pajtašu povlađivati u svim nemogućim pričama i projektima (iako ih ne shvataš ozbiljno). Lojalnost umesto morala, dakle. Ruski pajtaš se nikada ne zgražava nad onim što radiš u životu (i zato od njega ne moraš tražiti moralnu potvrdu za svoje postupke), ali očekuje lojalno prihvatanje onoga što on radi, kao i lojalnu saradnju.

Zato u okruženju u kome vlada lojalnost umesto morala, fatamorganski cvetaju kulture tajkuna i bajki, u kojima čovek može (zaista ili samo prividno, to nikada nije jasno) u trenutku doći do bogatstva (recimo, kada prisvoji naftnu slavinu, ili kada u politici pobedi njegov prijatelj), a već sledećeg trenutka biti mrtav. To su

kulture despotizma, u kojima postupke pojedinca ne vrednuje unutrašnji osećaj za ispravno (moralno), već lojalnost pajtašu, klanu, na kraju krajeva – despotu. Moral je isključivo u domenu vladara, a pojedinci su moralno obavezani jedino na individualno preživljavanje svim sredstvima, pa zato svako može uraditi gotovo bilo šta. Zato je uvek sve moguće i ništa nije onako kako izgleda. Čak i kada stekneš lojalnost ruskog pajtaša i kada te on primi u svoj krug, on ti i dalje pri poslovanju neće davati popuste. Zajedničko nalivanje votkom je samo uslov za međusobno poverenje, a posao će biti sklopljen ako za to postoji jasan finansijski motiv – ispod stola, iznad stola, nebitno, ali samo prijateljstvo i poverenje ipak ne pokreću posao.

Pošto na Zapadu nema rudnika zlata i naftnih okeana, a priroda je u pogledu individualnog preživljavanja darežljivija, fatamorgan-ska tradicija u kojoj se pričaju bajke nije se primila. Zato je u zatvorenim, brdovitim sredinama prevladao seoski individualizam, a u bogatim ravnicama i porečjima nastali su uslovi za organizovaniju vojno-trgovačku i industrijsku kulturu. Tu se životni procesi odvijaju u dimenzijama koje su prevelike da bi ih pojedinac mogao savladati, pa zato individualistički pojedinac može steći veće bogatstvo jedino stupanjem u preduzetne vojničke, trgovačke ili industrijske timove. Zato je zapadnjačka kultura pre svega tehnološka i timska – zasniva se na uverenju da se nekim dovoljno specifičnim projektom, oko koga se savesno i odlučno organizuju pojedinci, može napraviti izuzetan proboj (primer: mnogo multinacionalni svoj dobitak crpi iz jednog jedinog uspešnog proizvoda). Moral pojedinca u individualističkoj kulturi zasniva se na njegovoj odgovornosti za samog sebe. Ipak, postoje razlike u fiziologiji zadovoljavanja moralnog osećanja (tj. čiste savesti, odnosno moralne mirnoće – i jedno i drugo su zapravo nesvesna prognoza pojedinca da njegovi postupci neće naići na odbijanje i moralno osuđivanje okoline). Moralnost u kulturi izolovanih gazdinstava i zaselaka gotovo isključivo zavisi od mišljenja neposrednog okruženja, komšija, rođaka. To su, naime, oni ljudi od kojih pojedincu u tako maloj sredini zavisi život. Ako pojedinac proceni da se neposredno okruženje neće protiviti njegovim postupcima, njegovo osećanje „čiste savesti“ je postignuto. Ali drugačije je u organizovanijim, bogatijim, hijerarhijski i administrativno kompleksnim kulturama. Tu važe pravila, zakoni, krivične sankcije, čak i one najdrastičnije. Moralna prognoza za prihvatljivost nečijih postupaka ne može se zasnivati samo na odobravanju bliskog okruženja, budući da mnogo ozbiljnije reakcije na postupke pojedinca dolaze od državnih i drugih institucija. Umesto dijaloga sa neposre-

dnim okruženjem, moralno osećanje pojedinca mora voditi dijalog sa „vladarem i njegovim redom“. To u praksi znači da dete u najranijem uzrastu mora od roditelja primiti svest o moralnom redu i zakonima koji su nadređeni mišljenju okruženja i naklonjenosti, ne-naklonjenosti ili raspoloženju komšija. Za preživljavanje u velikim državnim sistemima pojedinac mora imati iznutra izgrađen osećaj za „moralnu ispravnost“. Ponašanje u skladu sa takvim prisvojenim moralnim kodeksom daje mu veću verovatnoću da će preživeti nego kada bi svoju moralnu ispravnost tražio u mišljenju trenutnih kolega i poznanika, jer se kolege i poznanici u velikom, složenom društvu menjaju, a posledice postupaka ostaju na onome ko ih je učinio. Zato takav pojedinac pri donošenju odluka „čita“ svoj prisvojeni sistem vrednosti, koji je veoma bolno napustiti (posledica su velike fiziološke, pa čak i zdravstvene tegobe). Tako, na primer, individualistički pojedinac plaća porez zato što je to ispravno (i dobro za njegov društveni mir), a ne zato što će ga u suprotnom uhvatiti policajac (iako i to pomaže pri disciplinovanju).

Naša, slovenačka kultura po svome mentalitetu jeste izolovana seoska kultura, koja se formirala u malim, seoskim okruženjima, koja su za seljake ujedno bila i ceo svet – od rođenja do smrti. U pitanju je siromašna brdska kultura, čiji je cilj preživljavanje, ne ekspanzivnost. A za preživljavanje je od suštinske važnosti zajednica, njena pomoć; od njene naklonjenosti je pojedinac u potpunosti zavisio i zato joj je bio potpuno privržen – mišljenje seoske zajednice za pojedinca je ujedno i njegov moral. Zato Slovenac neprestano proverava šta o njemu i njegovim postupcima misli njemu važna zajednica poznanika. Moralnost u slovenačkoj kolektivističkoj kulturi nije povezana sa unutrašnjim osećanjem pojedinca o tome šta je apsolutno ispravno (odnosno šta je „vladarski ispravno“), niti je povezana sa zakonima vlasti (koji su kroz čitavu istoriju bili otuđeni od nas); moralnost se locira pre svega u mišljenju neposrednog socijalnog (seoskog, porodičnog) okruženja. A tu se skriva velika zamka zato što je naša moralnost produktivna samo u maloj seoskoj zajednici, čiji je jedini cilj preživljavanje. Kada zajednice postanu kompleksne, ciljevi ambiciozniji, a istorija burna, slovenačka moralnost se može neverovatno relativizovati i menjati. U jednom periodu je moralno potkazati i ubiti partizana, kroz nekoliko godina je moralno bacati kamenje na sveštenika, u jednom periodu vikati za Staljina, u drugom protiv njega... Kada važi seoski moral, moguće su i logično nespojive stvari: u socijalizmu je bilo moralno dobiti kredit i praktično ga obezvređiti inflacijom, moralno je bilo gradi-

ti na crno, moralno je bilo tajno i sa lošim osećajem ići na verske obrede, moralno je bilo tajno psovati komunizam, moralno je bilo „švercovati“ farmerke i prašak za pranje veša preko granica, jer je okruženje sve to prihvatilo (a prihvatili su čak i carinici)! Sve je to sa stanovišta slovenačkog morala bilo moralno i normalno. Kao što je kasnije, prema Jazbinšekovom zakonu,² bilo normalno dobiti stan za desetinu realne cene i gledati kako neki ni iz čega privatizuju cele koncerne. Kao što je za novinare bilo normalno prodati „prisvojene“ akcije Dela i na taj način dobiti protivvrednost jednog stana, a nakon nekoliko godina je za iste te ljude bilo normalno da istrajavaju u upravljanju preduzećem koje su malo pre toga prodali za stanove i druge lične koristi.

Zato nas može zabrinuti činjenica da je slovenački seoski moral kao mehanizam za podršku našim odlukama previše nasumičan jer se zasniva na malom uzorku mišljenja bliskih poznanika. Ako si u moralnoj dilemi, osvrneš se na nekoliko ljudi u okruženju, pa ako oni nemaju ništa protiv, tvoji postupci su moralni, iako možda nisu legalni. Takav ćudljivi moral u organizovanim društvenim formacijama i dugoročnim procesima može biti izuzetno opasan – kao da petogodišnjem detetu daš ključ od automobila, ili ga ostaviš samog u oružarnici.

² Jazbinšekov zakon omogućio je kupovinu državnih stanova i imovine po veoma niskim cenama.

{: < > :{: < > :{: < > | | | | | | | | | |
{: < > :{: < > :{: < >
{: < > :{: < > :{: < > | | | | | | | | | |
| o | o | o | o | o | o | o |
| | | | | | | | | | 0

| o | o | o | o | o | o | o |
{: < > :{: < > :{: < > | | | | | | | | | |
< > :{: < > :{: < > {:
{: < > :{: < > :{: < > | | | | | | | | | |
| o | o | o | o | o | o | o |
| | | | | | | | | | 0

| o | o | o | o | o | o | o |
{: < > :{: < > :{: < > | | | | | | | | | |
{: < > :{: < > :{: < >
{: < > :{: < > :{: < > | | | | | | | | | |
| o | o | o | o | o | o | o |
| | | | | | | | | | 0

| o | o | o | o | o | o | o |
{: < > :{: < > :{: < > | | | | | | | | | |
< > :{: < > :{: < > {:
{: < > :{: < > :{: < > | | | | | | | | | |
| o | o | o | o | o | o | o |
| | | | | | | | | | 0

o | o | o | o | o | o | o |
{: < > :{: < > :{: < > | | | | | | | | | |
{: < > :{: < > :{: < >
{: < > :{: < > :{: < > | | | | | | | | | |
| o | o | o | o | o | o | o |
| | | | | | | | | | 0

Prikazi i osvrti

Prikazi in pregledi

Leon Stefanija
Filozofska fakulteta
Oddelek za muzikologijo
Ljubljana, Slovenija
leon.stefanija@ff.uni-lj.si

Ivana Vesić i Vesna Peno
*Između umetnosti i života – o
delatnosti udruženja muzičara u
Kraljevini SHS/Jugoslaviji*

Beograd: Muzikološki institut SANU, 2017.

ISBN 978-86-80639-35-2. 200 strani.

Ivana Vesić in Vesna Peno sta se lotili analize osrednje glasbene institucije med obema vojnama: združenja glasbenikov. Muzikološko pomembna, doslej »spregledana« tema v regiji.

Avtorici sta se dela lotili temeljito. Institut združenja glasbenikov sta razgrnili tako »od zunaj«, z namero:

»da se izvesna poetička, estetička i idejna stremljenja muzičara i muzičkih stručnjaka razumeju u širem, kulturno-istorijskom i društveno-istorijskom kontekstu, a zatim i da se objasni uticaj bliske povezanosti s pripadnicima drugih slojeva, naročito intelektualaca i političara, na proces njihovog društvenog i ideološkog pozicioniranja« (7),

kakor tudi »od znotraj«, pretresajoč:

»međusobne saradnje muzičara i njihovih napora da svoju profesiju adekvatno predstavljaju javnosti i, poput drugih profesija, podstaknu zainteresovanost za probleme s kojima su se suočavali, ne bi li ostvarili odgovarajuće materijalne prihode, ali i umetničke i stručne rezultate« (Prav tam).

Avtorici sta se torej lotili enega osrednjih vozlišč glasbene prakse – združevanja glasbenikov – in ga prečesali do konca druge svetovne vojne. Najprej sta se raziskave lotili zgodovinsko in v svetovnem merilu – uvodoma knjiga ponuja pregled združenj glasbenikov od druge

polovice 19. stoletja naprej, nakar sta se osredotočili na ožjo, v naslovu začrtano problematiko, ali:

»sa potpuno neistraženim poljem u kojem se prožimaju različiti fenomeni, poput duboke transformacije muzičke produkcije i izvođaštva u globalnim i lokalnim okvirima (širenje industrije zabave, »mehanizacija muzike«, preoblikovanje mesta zabave u urbanim sredinama i njihov nagli porast itd), potom intenzivnog razvoja radničkog pokreta i radničkog udruživanja na ovim prostorima i šire, naposljetku i uvođenja radničkog i socijalnog zakonodavstva i njihovog unapređivanja, bilo je nužno usmeriti pažnju u nekoliko pravaca što je uslovilo sam tok istraživanja« (Prav tam).

Najvrednejši in, kot poudarita avtorici, za delo tudi najzahtevnejši prispevek knjige je analiza Saveza muzičara Kraljevine SHS/Jugoslavije (v nadaljevanju SM) in drugih glasbenih društev.

Čeprav sta si avtorici razdelili delo nekako na polovico – Vesić je prispevala prvi, Peno drugi del knjige – je celota presenetljivo enovita. Poglavlja povzemajo tako okoliščine kot tudi faktografijo, oboje v smeri od splošnega pregleda delovanja sorodnih ustanov do konkretnega delovanja SM. Tako je Vesić po uvodnem poglavju (*Okolnosti nastanka, razvoja i ekspanzije udruženja muzičara u globalnim i jugoslovenskim okvirima*) vključila tudi posrečeno vzporednico med sorodnimi združenji po Evropi in ZDA kot preludij v dva osrednja sistemska sklopa, in to 1) problematiko društev na področju Srbije in okoliške regije od konca 19. stoletja in 2) položaj glasbenikov v Kraljevini SHS/Jugoslaviji. Problematiki glasbenikov od konca 19. stoletja je posvečeno celotno tretje poglavje (*Položaj muzičara na prostoru Kraljevine SHS/Jugoslavije od kraja 19. veka do početka Drugog svetskog rata*). Zadnje podpoglavje tretjega poglavja je pravzaprav prva sintetična študija glasbene prakse na nekoč *naših* tleh. Ponuja pomembno izhodišče za nadaljnjo primerjalno analizo glasbenih ustanov v Kraljevini SHS/Jugoslaviji, saj sta avtorici odlično zastavili tematike, ki so temeljne za razumevanje ne le bližnje preteklosti, temveč tudi časa, v katerem sami živimo. Kot pomembne novosti je v tem delu Vesićeva tehtno izpostavila *glasbeno šolstvo* (str. 59; tu kaže samo dodati korekcijo, da je Glasbena Matica svoj konservatorij podržavila leta 1926, ne 1919) in z njim povezano *širitev delovnih mest za glasbenike* (prav tam; profesionalizacija je do danes osrednja sociološka problematika ne le glasbe, temveč umetnosti nasploh) ter *pravno urejevanje glasbenega delovanja* (str. 69). Avtorica opozori tudi na pomembna *medije*, povezane z glasbo: na radio (zanimiva epizoda okoli »radijskega dinarja« iz leta 1939 na str. 127 in naprej), vedno večji razmah poustvarjalnosti (str. 65), zvočni film (str. 102 in naprej) ter »mehanično« glasbo (plošče) (str. 103 in naprej); kljub opozorilu, da se študija samo dotika pomembnih področij, ki bi vsako zase zaslužilo samostojno raziskavo, je vloga novih medijskih podro-

čij in naraščajočega pomena javne poustvarjalnosti lepo osvetljena. V kratkem, poglavje prinaša bogato gradivo za nadaljnje obravnave plasti glasbene prakse med obema vojnoma, ki so tu zajete, razumljivo, zlasti s perspektive Srbije.

Besedilo nenehno jasno opozarja tako na snovno kot simbolno plat pozicioniranja glasbe/-nikov v družbi, kar je tudi za današnjo kulturo verjetno eden temeljnih izzivov, ki jih je treba ohraniti na raziskovalnem obzorju. Četrto naslednje poglavje, osredotočeno na Zvezo glasbenikov SHS/Jugoslavije (*Savez muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji od osnivanja do početka Drugog svetskog rata*), prinaša prvo analizo tako snovnega kot tudi simbolnega pozicioniranja glasbenikov v širšem kulturnem, tudi ekonomskem in političnem prostoru, kakor tudi v ožjem strokovnem oziru. Besedilo je sprva nekoliko begajoče. Prva združenja glasbenikov v regiji imajo precej starejše datume od navedenega v študiji – prvega desetletja 20. stoletja (str. 70): ne kaže pozabiti, da se še pred ljubljansko *Academio philharmonicorum* (1701) ali *Filharmonično družbo* (1794) vzpostavljajo različni cehi glasbenikov tako na posvetnem kot cerkvenem področju in da pred Udruženjem glazbenika za Kraljevinu Hrvatsku i Slavoniju (1909) Hrvatski glazbeni zavod deluje dobrih osemdeset let (1827). Toda pripoved se hitro osredotoči na delovanje Saveza muzičara v Kraljevini SHS, ki se vzpostavi leta 1924. Od tod naprej je tako rekoč vse, kar je napisano, izjemno vreden prispevek. Študija akribično zasleduje dogodke SM. Podatki zgovorno pričajo o času, ki je v marsičem sodoben. Pri tem je treba izreči avtoricama kompliment za jasno podajanje dejstev in izvajanje posameznih vsebinskih sklopov časa in ustanove, ki se je borila že z načinom »tumačenja kategorije muzičara koje je nameravala da privuče u svoje redove« (str. 80) – problematiko, ki je do danes doživela vrsto preoblikovanj, več kot si jih muzikologija dopušča sistematično pretresti. Poglavje odlično izpostavi temeljna problemska vozlišča SM: skrb za snovno eksistenco, pravno zaščito, fiskalno politiko, kulturni ugled glasbenikov, povezovanje oziroma »pripojevanje« (str. 96) sorodnih društev in vključevanjem »novih kategorij članstva« (prav tam), sodelovanjem z drugimi družbenimi deležniki. Pregleden smerokaz delovanja SM ponuja podpoglavje *Kontinuiteti i diskontinuiteti*, povzetek pa *Osvrt na značaj delovanja Saveza muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji*.

Med zgovornimi odlomki je naslednji samo ilustracija tega, kar je ena rdečih niti delovanja SM: »Izuzev rada na poboljšanju socioekonomskog položaja muzičara kroz usložnjavanje dobijanja radne dozvole za sve kvalifikovane muzičare postupkom koncesioniranja [...] značajan akcenat bio je stavljen na borbu protiv konkurentnih kategorija, to jest stranih i vojnih muzičara, a od kraja tridesetih godina i amaterskih muzičara.« Sankcioniranje *drugačnosti*, kar študija lepo predstavlja skozi niz kontekstov, med katerimi je nenehno ukvarjanje z identiteto

pravih – poklicno izobraženih – glasbenikov, je SM vodila v določeno izoliranost od širših družbenih razmer. Avtorici menita, da:

»vođstva Saveza i podsaveza nisu ozbiljno razmatrala mogućnosti koje je pružalo tadašnje radničko zakonodavstvo, uključujući i delovanje radničkih komora. Umesto toga, pažnja je bila usmerena na kreiranje takozvanog muzičarskog zakonodavstva po uzoru na inostrana udruženja i bez temeljnog analiziranja socio-ekonomskih okolnosti u zemlji i, konsekvntno, potencijala da se takav proces zaista sprovede u delo« (str. 144).

SM je torej imel pomembno vlogo pri »širenju svesti o zajedničkim interesima kvalifikovanih muzičara« (str. 147), toda ni se v celoti znašel: imel je težavno vlogo ohranjevalca *kvalificiranega poklicnega* muziciranja, ki ga je kot senca spremljalo delovanje množice poklicno dejavnih glasbenikov brez posebnih kvalifikacij. Avtorici sta tako zadnje poglavje posvetili tej »senci« SM: Savez muzikanata u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca (1921), ki se je v štirih letih preimenovala v Udruženje muzikanata, tamburaša, harmonikaša i svirača. O tej združbi, ki je delila glasbenike na tri »sekcije« – »1. muzikanti, zatim 2. 'armonikaši i tamburaši' i 3. svirači« (str. 153) – na Slovenskem pravzaprav ne vemo nič.

Ni pretirano reči, da prav s tem poglavjem celotna zgodba o institutu glasbenikov med obema vojnama dobiva globino. Dobiva neko tridimenzionalno, pisano, povsem aktualno težo. Udruženje muzikanata, tamburaša, harmonikaša i svirača se je namreč ukvarjalo tako rekoč z istimi rečmi kot SM, le da je bila zasedba, jasno, druga (društvo na pristojnem ministrstvu potrdil Miloje Milojević, poleg Stevana Hristića in Petra Konjovića eden vodilnih akademsko izobraženih srbskih glasbenikov svojega časa, ki ga najdemo tudi na poštnih znamkah ...). Ta *dvotirnost* instituta glasbenikov se je kasneje samo razvejevala in je, družboslovno gledano, eno temeljnih znamenj sodobnosti: pluralizacija, razsrediščenost, »dvojna merila«, razklanost (Alex Ross je pred kratkim pisal o pozitivni plati »razlomljenost« sodobnega kompozicijskega sveta), ki so vodila na primer tudi do ustanovitve Udruženja muzikanata, kapelnica, tamburašica, harmonikašica i pevačica na teritoriji Kraljevine SHS leta 1928, kot ženska protiuteži moški (»bratski«) združbi.

Poglavje je lep vsebinski (metodološko nekoliko manj, čeprav vsekakor izjemno vreden) nastavek za razumevanje zgodovine glasbe preteklega stoletja. Kakor se je SM boril za to, da je *strokovnost* na prvem mestu, se je predsednik Udruženja muzikanata, tamburaša, harmonikaša i svirača Ante Grujić na pristojno ministrstvo pritožil zoper »mesečnost« v glasbi:

»Nagomilavanje ženskinja u naše redove, koje su toliko potisnule i zamenile muzikante učinivši ih nepotrebnim i ostavljenim sudbini na milost i nemilost«, saj da »nemaju ni sluha ni glasa,

ali se zato kao lepe meću na binu i na njih se okuplja svet» (str. 169).

V žargonu tedanje (danes še bolj razvejane) kulturološke delitve na glasbeniško in muzikantsko sfero so muzikantski »anotalisti« očitati ženskam brez »sluha in glasa« pravzaprav isto, kar so »kvalificirani« glasbeniki očitati njim, muzikantom, namreč notalno nepismenost. Sprašujem se, ali je kdo pripravljen danes, po izkušnjah world-music gibanja, komu zaradi nenotalnosti očitati glasbeno nekompetentnost; ali pa, po izkušnji DIY, do-it-yourself kulturi očitati nerelevantnost zaradi uporabe denimo telesa pri »performansu«?

Reč je bila dvojno zapletena. Nenaklonjenost »notalistov« – poosebljeni so bili v SM – do »anotalistov« je leta 1931 (str. 170 in naprej) vodila k ideji o ustanovitvi skupne Organizacije narodnih muzikantov Kraljevine Jugoslavije (str. 171). Toda razkorak med *kvalificiranimi* in *nekvalificiranimi* poklicnimi glasbeniki se je do konca desetletja samo poglabljala. (Do danes se ohranja skoraj kot samoumevna danost.) Poleg tega pa so ženske spričo »mačoizma« ustanovile Udruženje ženskih muzikanata, harmonikašica, tamburašica, pevača i pevačica (1932; str. 170), nekakšna zbližujoča gesta je bila ustanovitev Saveza narodnih muzikanata i pevača oba pola leta 1933 (str. 173). Z današnjega gledišča se zdi nadaljnja ustanovitev Centralnega saveza glazbenika v Sarajevu (1934; str. 174) ali pa Udruženja ženskih muzikanata v Beogradu (str. 175) skoraj jasnovidna napoved večstrankarskega političnega sistema še pred uveljavitvijo enopartijskega. S tega vidika bi bila verjetno zelo zanimiva sistematična analiza različnih sistemov združevanj na različnih ravneh kulture po 1918.

Nauk zgodbe o institutu cehovskega združevanja glasbenikov je nekako protislovno simpatičen. Če so bili muzikanti (po slovensko bi kazalo govoriti o *godbenikih*, čeprav je šlo večidel za brenkalce, trobিলce, pihalce in pevce) »željni 'artizma' i profesionalizma« (tako se glasi podpoglavje na str. 179), so jih leta 1939 ukinili zaradi popolnoma samoljubnega delovanja vodstva, ki je izigralo vse člane. Zgovorna je teza Vesne Peno, zakaj je združenje muzikantov neslavno propadlo: povezave med središčem in zaledjem naj bi tvorile »krhke vezi znotraj organizacije« (str. 188), ki se je očitno oskrbovala po starožitnem načelu, da Bog najprej sebi ustvari brado. Nasprotno je SM deloval veliko širše, bolj sistematično, temeljiteje in z nevprašljivo avtoriteto glede obrtniških sposobnosti glasbeniškega ceha – vodstvo SM si je očitno prizadevalo za »našo stvar« veliko bolj domišljeno in pregledno – je pri obeh izstopalo »postavljanje granice između 'dostojnih' i 'nedostojnih' pripadnika profesije« (str. 189) in ambivalenten odnos do samega »obrtništva«:

»bitno je napomenuti da učestalo ukazivanje na moralnu posrnulost i valjanost muzikantkinja može da se posmatra samo delimično kao indikator rasprostranjenosti prostitucije na ovim

prostorima, a u znatno većoj meri kao izraz neprilagođenosti muških pripadnika profesije na nove uslove na tržištu do kojih je dovela 'mehanizacija muzike' i nagla ekspanzija industrije zabave» (str. 189).

Avtorica pomenljivo sklone primerjavo med notalisti in anotalisti, ki so oboji stali na »pravi« strani in:

»za celokupnu profesiju i jedni i drugi tražili utočište u prošlosti pokušavajući da na taj način „zauzdaju“ efekte tehnološkog razvoja i drugih procesa koji su dramatično menjali način i uslove njihovog rada. Dilema 'između umetnosti i života' zapravo je metaforički prikaz eskapizma kvalifikovanih i nekvalifikovanih muzičara s ovih prostora i šire koji su uviđali dubinu sociokulturnih promena u vremenu u kome su živeli uz snažnu pobunu i otpor, kao i veru da se one mogu usporiti ili čak zaustaviti. Umetnost je, u tom kontekst, shvatana kao 'slamka spasa', te garant opstanka profesije, dok je realnost nametala sasvim specifične izazove.«

Bralec bi lahko dodal samo še lastno željo po nadaljevanju zgodbe, ki se zdi nekam zelo sodobna v času, kjer razlike izginjajo skozi različne drugačnosti. Chapeau avtoricama, ki sta iz arhivsko duhamorne tematike izluščili bistvene segmente delovanja glasbenega sveta!

P. S.: Za nadaljnja raziskovanja je vredna priloga o vodstvu SM (str. 191–192), ki bi jo kazalo vzeti za izhodišče »statistike« oseb, dogodkov in učinkov glasbenega življenja po 1918, ki ima presenetljivo veliko interpretacij in malo primerjalnih študij pojavov, ki se med seboj razlikujejo, a so kljub temu del iste zgodbe.

Tanja Petrović

ZRC SAZU

Inštitut za kulturne in spominske študije

Ljubljana, Slovenija

tanja.petrovic@zrc-sazu.si

Vojko Gorjanc *Nije rečnik za seljaka*

Biblioteka XX vek, Beograd, 2017 (prevod iz slovenskega jezika Majda Moličnik), 197 str.

Znanstvena monografija »Nije rečnik za seljaka«¹ prinaša poglobljeno in kritično analizo prevladujočih leksikografskih praks in razkriva njihovo ideološko naravo. Ponuja pogled v položaj slovarjev v družbi in njihovega razumevanja tako s strani strokovnjakov (jezikoslovcev, leksikografov) kot tudi širše javnosti. Pogloblja se v analizo opisov slovarskih gesel in razkriva njihovo ideološko naravo. Avtor monografije dr. Vojko Gorjanc, redni profesor na Oddelku za prevajalstvo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, slovarje obravnava kot zrcalo vrednot in odnosov moči, ki prevladujejo v družbi in vplivajo na diskriminacijo in izključevanje ranljivih skupin, kot so ženske, gejevske in lezbične skupnosti ter etnične manjšine.

Monografija je sestavljena iz predgovora in osem poglavij. V prvem poglavju avtor postavi teoretični okvir za raziskavo in oriše poglavitne pristope in metode, na katerih temelji: kritična leksikografija, kritična analiza diskurza in queer jezikoslovje. Prav tako poudari, da so slovarski opisi ozko povezani z družbeno resničnostjo ter da slovarji ne zrcalijo samo diskurzivne realnosti in ne temeljijo izključno na teoretičnih konceptih leksikografije, temveč odražajo tudi ideološko pozicijo leksikografa in razumevanje vloge slovarja v konkretnih družbenih okoliščinah. Drugo poglavje obravnava ideologijo standardnega jezika, ki sloni na izrazitem preskriptivizmu, in osvetli načine, kako standardnojezikovna ideologija regulira dostop posameznika do določenih družbenih sfer. Slovar razume kot poglavitno orodje te regulacije: z njim institucije in posamezniki promovirajo določen jezikovni model, preko katerega vzpostavljajo in vzdržujejo privilegiran položaj odločujočih o tem, kaj je jezikovni standard. V tretjem poglavju avtor pred-

¹ *Slovar ni za kmeta*, parafraza srbskega reka *Nije žvaka za seljaka*.

stavi izhodišča za obravnavo konkretnih primerov iz leksikografske prakse; razpravlja o odnosu med diskurzivno realnostjo in slovarskim opisom (vključno z izborom slovarskih gesel, slovarskimi definicijami, izborom primerov rabe in leksikografskih praks omejevanja rabe). Poudari, da skozi postopke opisovanja in definiranja slovar kodira tako prevladujoči vrednostni sistem družbe, kot ideološko pozicijo leksikografa. V naslednjih poglavjih (četrtem, petem in šestem) avtor analizira gradivo iz konkretnih slovarjev slovenskega jezika. V četrtem osvetli heteronormativnost teh slovarjev. Prikaže stanje v slovarskih opisih in tudi razloži, kako je lahko prišlo do prav takšnih opisov, v kakšni meri ti opisi temeljijo na analizi jezikovne rabe in katere ideološke izbire so bile narejene pri konkretnih slovarskih opisih. V petem poglavju vprašanje heteronormativnosti nadgradi z vprašanjem heteroseksualnega modela, ki prevladuje v zahodnih družbah. Pokaže, da so prevladujoči slovarski opisi narejeni z izrazito moške perspektive, ki prevladuje ne samo v jezikovni realnosti, temveč tudi v sami leksikografski praksi. Posebno pozornost posveti opisom žensk v Slovarju slovenskega knjižnega jezika (SSKJ): čeprav je poglavitni del gesel tega slovarja nastal v obdobju socializma, slovar ne zrcali tedanje družbene resničnosti, ko gre za opise žensk. Pridevniki v SSKJ, ki definirajo samostalnike, ki označujejo osebe ženskega spola ter dejavnosti žensk, v primerjavi s pridevniki in dejavnostmi, pripisanimi moškim, kažejo na ideološkost opisov. Na podlagi konkretnih primerov rabe posameznih gesel (na karticah iz kartoteke SSKJ) avtor pokaže, da je leksikografsko gradivo ponujalo veliko širši spekter značilnosti, s katerimi bi lahko v slovarju definirali žensko (kot so *napredna*, *razumska*, *vplivna*), vendar so bile izbrane samo tiste, ki jih odraža slovenska literarna tradicija in ne v trenutku aktualna jezikovna raba. V tem poglavju avtor analizira tudi Slovenski pravopisni slovar in pokaže, da je le-ta prevzel iz starejšega SSKJ veliko besed, ki označujejo ženske skupaj z negativno konotiranimi opisi (npr. *babela*, *babišče*, *debeluha*, *jezikulja*, *negodnica*, *počasnela*, *priskurnica*, *smrdulja*, *trola*, *zamorklja*, *ženišče* itn.) – izbira leksikografov torej ni temeljila na aktualni jezikovni rabi. V izogib tovrstnim ideološkim praksam, avtor zagovarja doslednokorpusni pristop in natančne korpusnojezikoslovne metodologije v leksikografskem delu. V šestem poglavju analizira laične predstave o slovarjih in načine, kako le-te vplivajo na družbene odnose ter osvetli odgovornost leksikografov, ki morajo delovati proaktivno in se zoperstaviti praksam, temelječim na družbenih stereotipih in izključevanju. Sedmo poglavje kritično predstavi prevladujoče poglede na funkcije in pomene slovarjev (zlasti enojezičnih), ponudi razmišljanje o potrebah uporabnikov slovarjev in pričakovanih naslednjih generacij uporabnikov. V osmem, zaključnem poglavju, avtor slovaropisje umesti v širši okvir digitalne humanistike. Razpravlja o nujnosti leksikografskega dela, ki je družbeno odgovorno, usmerjeno k družbi in zagovarja širok pristop k znanju. Osmemu

poglavju sledi podroben opis virov – slovenskih slovarjev, kartotek in korpusov, ki jih je avtor uporabil v svoji raziskavi.

»Nije rečnik za seljaka« je monografija, ki obravnava pomembno in družbeno aktualno tematiko in je napisana v strokovnem, vendar jasnem in dostopnem jeziku. Argumentacija je jasna in temelji na ustrezno izbranih primerih. Zaradi tega je knjiga zanimiva in pomembna za strokovno javnost – za raziskovalke in raziskovalce na področju jezikoslovja, slovaropisja, ostalih humanističnih disciplin, prav tako pa tudi za širše občinstvo. Knjiga je nepogrešljivo berilo za jezikoslovke in jezikoslovce, zlasti leksikografinje in leksikografe, ter bo prav tako dragoceno berilo za študentke in študente družboslovnih in humanističnih ved. Čeprav obravnava leksikografske prakse v slovenskem družbenojezikovnem prostoru, je knjiga izjemno relevantna tudi za srbsko leksikografijo in družbo ter širše za vsa okolja, kjer prevladujejo podobne leksikografske prakse.

Dragomir Zupanc

Beograd, Srbija

dragomirzupanc@gmail.com

Vlado Škafar *Devojka i drvo*¹

O prolaznosti je ovde reč.

Prva šifra koju postavlja reditelj jeste vreme. Nijedna dužina kadra nije slučajna. Vremenska dimenzija se ovde određuje kroz stanje, kroz trajanje, i podređena je samoj akterki utopljenoj u pejzaž. Pre svega, treba se u potpunosti identifikovati sa sočnom planiskom travom i poljskim cvećem. Tek kada osetite taj iskonski miris, možete da uđete u osećajnost i komunicirate sa ispovednim tekstom protagonistkinje. U početku je to samo žena, stara žena, postavljena nasred livade, u običnoj stolici. I sve je tu: i ekipa, i kamera, i tonska tehnika. A ne vidi se, nisu uočljivi, a ni bilo čime naznačeni. Škafer je majstor za intervjue. Pravio je seriju razgovora sa potpuno anonimnim osobama, uvlačio se, zavljučio u njihovu intimu, ali ne i razotkrivao, razgrađivao, zloupotrebljavao bića koja su mu se ispovedala. Nudio na prodaju njihove ispovesti – da. Ali ne da zaradi na nevinim dušama, već da proširuje ideju o spoznavanju sebi bližnjeg, da kaže: evo šta radi život, gde vode putevi sudbine. Ne na trafici, ne i na mreži, diskretno među prijateljima, koji razumeju njegovu potrebu da istražuje. I sada, kada je u kadar postavio glumice Štefku Drolčevu i Ivanku Mežan, samo ovlaš je pustio da mu one „kreiraju“ kontekst. Do izvesne mere, Drolčeva vodi svoj monolog kao „iz glave“, improvizuje, ali samim tim i odaje nemoć glumca da se oslobodi svog zanata, maske i mime, bez koje se oseća nagom i suvišnom. Škafer ostavlja početak, pušta da postepeno pratimo preobražaj. Reči mogu štošta da prikriju, pokreti da se kontrolišu, ali dužine čine svoje. I poljsko cveće. I hrast. Drama se odvija po činovima. Dugačak kadar se spaja u scenu, statičnu, bez ometanja ičim što bi moglo da

¹ Deklica in drvo (2012), 83 min / neznan, celovečerni film; režiser in scenarist Vlado Škafar; direktor fotografije Marko Brdar; nastopajoči: Štefka Drolc, Ivanka Mežan, Helena Koder, Joni Zakonjšek.

vulgarizuje prizor. Ikona koja priča. Onda jedna reč koja otkaćinje, menja temperaturu, pritiska – majka. Devojka beži u zaštitničko majčinsko krilo od jada koji ju je snašao, od neuzvraćene ljubavi, grešnog začeca. A lice pamti, nije to više stara glumica niti izlizana interpetacija, to je nevino devojče, istinski uplašeno. U strah se lice Drolčeve probrazilo i tu se zamrzlo.

Scena se proširuje. Ivanka Mežan u duetu sa Štefkom Drolčevom. Pod hrastom. Dve biografije, dva glumačka i životna iskustva. Melanholija Drolčeve naspram blage skepse i urođenog optimizma Mežanove. Bez remećenja ritma, sa koliko god hoćeš rezova, ali bez montažne intervencije, gradi se pripovest, preko dijaloga dve vrhunske sveštenice, koje i tu na livadi, u podnožju hrasta, izvode ritual očišćenja duše. Piknik. Uzimanje hrane – kao buđenje uspomena, kao ponavljanje; blizak, prepoznatljiv i shvatljiv prizor uvodi gledaoca u novi dijalog, u prislušivanje. Ali da li je sve okolo indiferentno? Trava koja raste, cveće koje se otvara na suncu, insekti koji žive od rastinja? I hrast? Da li čuje? I kada se akterke udalje, pa odu kao iz života, u dugačkom mizanscen kadru ostaje drvo. „Da li nas čuje?“ pita se Mežanova. I nije važan ni puki tehnički snimak, ni gledaoci-voajeri prizora u kome dve stare glumice, prvakinja Slovenskog ljudskog gledališča, evociraju svoje uspomene. Ni reči. Dugi švenk po lišću, po grani, po stablu onoga što je bilo pre i što će ostati i kada tehniku ekipa spakuje i ode.

Da. Hrast ih je čuo.

Vladislava Ignjatov

Narodni muzej Zrenjanin

Srbija

vanja1406@hotmail.rs

Izložba *Kultura sećanja: ko ne pamti, iznova proživljava* u Narodnom muzeju Zrenjanin

Narodni muzej u Kraljevu je 15. oktobra 2015. godine, u znak sećanja na stradanje civilnog stanovništva u masovnoj odmazdi oktobra 1941, realizovao izložbu pod nazivom *Kultura sećanja: ko ne pamti, iznova proživljava*, čije autorke su Silvija Krejaković, istoričar, i Suzana Novčić, istoričar umetnosti, obe muzejski savetnici kraljevačkog Narodnog muzeja. Usledilo je gostovanje izložbe u nekoliko muzejskih prostora u Srbiji (Narodni muzej Zrenjanin i Narodni muzej Kragujevac 2016; Muzej Vojvodine u Novom Sadu, 2017.) Prema sporazumu o saradnji sa Muzejem narodne osloboditve u Mariboru, autorke izložbe obavljaju pripreme za njeno gostovanje u septembru 2018. u slovenačkom muzeju, referentnom kada je tema ratnog stradanja u pitanju.

Izložbom *Kultura sećanja: ko ne pamti, iznova proživljava*, Istoriskog odeljenja i Odeljenja istorije umetnosti kraljevačkog Muzeja, 9. maja 2016. godine je u Salonu Narodnog muzeja u Zrenjaninu obeležen Dan pobede nad fašizmom u Drugom svetskom ratu. Izložbu je otvorio Miodrag Cvetić, muzejski savetnik u penziji, dugogodišnji rukovodilac Odeljenja novije istorije i Zbirke Radnički pokret i NOB u Narodnom muzeju Zrenjanin. Ovo je ujedno bilo i prvo gostovanje ove izložbe, koje su autorke realizovale u saradnji sa Vladislavom Ignjatov, kustosom zrenjaninskog Muzeja. U periodu od 9. maja do 25. juna 2016. godine postavku je pogledao 2.081 posetilac.

Izložba se bavi, kao što i sam njen naziv govori, prevashodno načinom na koji pamtimo i sećamo se jednog strahovitog događaja, koji je promenio istoriju ovoga grada, strukturu njegovog stanov-

ništva, ali pre svega razorio lične i porodične živote. Univerzalnost teme inspirisala je dva odeljenja muzeja u Kraljevu – Istorijsko odeljenje i Odeljenje istorije umetnosti, a polazište istraživanja oko kulture sećanja, kako autorke Krejaković i Novčić ističu, usidreno je u samom istorijskom događaju – streljanju civilnog stanovništva na najvećem stratištu u Kraljevu, u oktobru 1941. U periodu od 15. do 20. oktobra 1941. godine, u ovom gradu je streljano 2.194 talaca na gubilištu u Lageru, uzrasne dobi između 25 i 55 godina. Među žrtvama je bilo i osoba mlađih od 18 godina. Masovna odmazda nad civilnim stanovništvom u Kraljevu predstavlja ratni zločin protiv čovečnosti, koji je u Drugom svetskom ratu počinila regularna nemačka vojska – Vermaht.

Na izložbi su predstavljeni autentični tragovi vezani za bivši život stradalih, civila različitog porekla – iz Slovenije, Bosne, Hrvatske, sa Kosova i Metohije, koji su u Kraljevu nalazili mesto zaposlenja i boravišta između dva svetska rata, ili pak izbegličko utočište tokom rata. Pri retuširanju slike stradanja u Kraljevu 1941, u više izložbenih celina predstavljeni su autentični lični i porodični dokumenti, fotografije, spiskovi streljanih, originalni umetnički i drugi predmeti. U krvavom oktobru 1941. godine streljano je 39 osoba iz ondašnjeg Velikog Bečkereka (Petrovgrada) i okoline, koji su zbog službe otišli u Kraljevo i koji su u njemu živeli. Susret publike u Zrenjaninu, među kojom i članova porodica streljanih talaca u Kraljevu, sa imenima bližnjih na stranicama spiska streljanih i poginulih iz Žičkog sreza (iz 1942), koje su autorke osmislile u formatu panoa, bio je potresan i upečatljiv.¹ Gostovanja u drugim muzejima – neposredna komunikacija i interakcija sa publikom preko ličnih i porodičnih povesti, na primeru 39 streljanih osoba sa područja Zrenjanina, odnosno 50 streljanih Slovenaca – uspostavila su misiju izložbe, a to je baštinjenje zajedničke prošlosti.

Pored narativa preživelih talaca i porodica koje su izgubile bližnje, te autentičnih istorijskih izvora, izložba se bavi i različitim ispoljavanjima kulture sećanja o oktobarskoj tragediji. Same autorke, kroz svoju postavku, ističu važnost odnosa realne, a dovoljno strašne dimenzije tragedije i komemoracija, prilikom kojih se kroz političke govore politizovala prošlost. Tako su na samoj postavci, pored mape zločina, kao i istorijskih podataka iz istraživanja o njegovim žrtvama, predstavljeni i načini na koji se prošlost memorijalizovala.

¹ NMK, *Spisak stradalih u Žičkom srezu*, Načelstvo okruga Kraljevo, 28. maj 1942. (Inv. br. 89). Celokupan Spisak, kao izvor, publikovan je u zborniku radova: *Kraljevo oktobra 1941*, Narodni muzej Kraljevo, 2003. Zbornik je dostupan na sajtu kraljevačkog muzeja: www.nmkv.rs; media.nmkv.rs/izdavastvo/Kraljevo-oktobar-1941.pdf

Fokus izložbe usmerava se na radove umetnika iz bivše Jugoslavije koje su Kraljevu poklonili etablirani umetnici, kao što su Miodrag B. Protić, Cuca Sokić, Voja Stanić, a među kojima i slovenački umetnici: Maksim Sedej, Miha Maleš, Oton Polok, Maksim Gaspari, Vlado Potočnik, Ivan Kos, Janez Knez i drugi.

Inspirisani težinom tragedije u Kraljevu, ovi umetnici su sedamdesetih godina 20. veka poklonili svoje radove za planirani muzej u Spomen-parku. Međutim, muzej nije zaživeo usled nedostatka materijalnih sredstava, ali su ostale slike kao svedoci, i one danas čine jedinstvenu zbirku Umetničkog odeljenja Narodnog muzeja Kraljevo. Na izložbi u Zrenjaninu prezentovano je oko 40 radova – slika, grafika i crteža.

Uz izložbu *Kultura sećanja: ko ne pamti, iznova proživljava* predstavljen je i katalog istoimenog naslova, koji sadrži 12 podnaslova: Mapa zločina; Arhive pamte, a spomenici zaboravljaju; „Zatočenici“ brojeva: žrtve kao nečujni učesnici istorije; Eho traume i sećanje: osvrt na prošlost; Mesta sećanja; Memorijalni prostor: postavljanje scene i izbor datuma za jednu tragediju; Konstrukcije pamćenja: politizacija prošlosti; Pred izazovima: istoriografija i „kultura sećanja“; Od spomena do zaborava: jugoslovenski slikari za spomen-park u Kraljevu; Sistem umetnosti socijalističkog modernizma i memorijalni parkovi kao mutantske strukture nove epohe; Ništa nije tako nevidljivo kao spomenici; Istorija – noćna mora umetnosti. U katalogu je dat i spisak umetnika i delâ iz Zbirke „Jugoslovenski autori za Spomen-park u Kraljevu“, kao i fotografije pomenutih umetničkih dela. Bogato ilustrovan i sadržajan katalog, kao i sama postavka, šalje jasnu i snažnu poruku.

Kako su se među streljanima u oktobarskoj tragediji našli i meštani sa zrenjaninskog područja, nije slučajno što je izložba *Kultura sećanja: ko ne pamti iznova proživljava* imala svoje prvo gostovanje baš u ovome gradu i što je njenim otvaranjem obeležen Dan pobede nad fašizmom. Izložba je na neki način bila i prilika da se Kraljevo i Zrenjanin tešnje povežu, budući da je „krvavi oktobar“ zapravo tragična spona koja povezuje ova dva grada.

$\langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle$
 $\{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle : \{ \} :$
 $\langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle$
 $\{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle : \{ \} :$
 $\langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle : \{ \} : \langle \rangle$

Beleške o autorima

Podatki o avtorjih

Miloš Brun (1977, Beograd) je diplomirao istoriju na Filozofskom fakultetu u Beogradu i radi kao nastavnik istorije u osnovnoj školi. Polje njegovog interesovanja su društveni i kulturni život Beograda, kao i očuvanje spomeničke baštine srpske prestonice. Svoje zanimanje za srpsku štampu druge polovine 19. i prve polovine 20. veka iskoristio je za pisanje prve društvene istorije Beograda u Prvom svetskom ratu, *Beograd u Velikom ratu – očima savremenika*.

Mr. **Jelena Budimirović** je uveljavljena prevajalka za slovenščino in angleščino. Diplomirala je na Filološki fakulteti Univerze v Beogradu in magistrirala na Univerzi v Novi Gorici. Med drugimi je v srbsčino prevedla romana *Panika* Dese Muck in *Boštjanov let* Florjana Lipuša. Dela kot terminologinja na oddelku za prevajanje Ministrstva za evropske integracije v Beogradu.

Dr **Ervina Dabižinović**, rođena u Kotoru, 1963. godine. Diplomirala na Katedri za psihologiju Filozofskog fakulteta u Sarajevu 1986. godine. Na master studijama na programu Rod i kultura odbranila rad *Politike reprezentacije ženskog tijela u kulturi Crne Gore*, i stekla zvanje master komunikologije, 2012. godine. Doktorirala na doktorskom programu – rodne studije Asocijacija Centara za interdisciplinarna i multidisciplinarna istraživanja ACIMSI Univerzitet Novi Sad, na temi *Diskursi o ženama Boke Kotorske 1815 – 2015: rodni identiteti*.

Mr **Ljiljana Dubljević Vojkić** diplomirala je i magistrirala na Odseku za muzikologiju, na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. U periodu od 1999. do 2002. godine bila je stipendista Ministarstva za nauku, tehnologiju i razvoj. Tokom pet godina (2005-2010) obavljala je dužnost višeg predavača na Visokoj školi strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Sremskoj Mitrovici, dok od 2010. godine radi kao predavač za oblast Muzičko obrazovanje, za užu stručnu oblast – nastavni predmet Vokalno instrumentalna nastava, na Visokoj školi strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Pirotu. Od 2014. godine saradnik je Zavoda za unapređivanje obrazovanja i vaspitanja u Beogradu. Autor je i koautor radova objavljenih u zbornicima radova u zemlji i inostranstvu.

Vladislava Ignjatov je rođena 1974. godine u Zrenjaninu, gde je završila osnovnu školu i gimnaziju. Diplomirala je na Grupi za istoriju Filozofskog fakulteta u Beogradu. Od 2011. godine radi u Narodnom muzeju Zrenjanin, a od 2013. godine je rukovodilac Odeljenja novije istorije. Član je Muzejskog društva Srbije.

Dr **Sanja Kojić Mladenov**, viša kustoskinja i istoričarka umetnosti, usmerena ka istraživanju savremene umetničke prakse, medija i roda, od 1995. godine. Završila istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, master i doktorske Rodne studije na interdisciplinarnim studijama Univerziteta u Novom Sadu – ACIMSI. Direktorka Muzeja savremene umetnosti Vojvodine od 2013. do 2016. godine. Dobitnica nagrade „Lazar Trifunović“ 2016. godine, kao i priznanja Društva istoričara umetnosti Srbije (DIUS) za najbolju autorsku izložbu u 2013. godini. Autorka je, kustoskinja i selektorka mnogih izložbi i projekata u zemlji i inostranstvu. Kustoskinja EU projekata *Risk Change* i *Performing the Museum*. Napisala i objavila preko 100 kritičkih eseja, recenzija izložbi i naučnih tekstova u katalozima izložbi, stručnim časopisima, knjigama i elektronskim medijima. Učestvovala je na mnogim stručnim simpozijumima i konferencijama u zemlji i inostranstvu.

Prof. dr. **Naško Križnar** je bil rojen v Ljubljani (1943). Leta 1970 je diplomiral iz etnologije in arheologije na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Leta 1972 se je zaposlil v Goriškem muzeju v Novi Gorici kot kustos etnolog. Od leta 1983 do upokojitve konec leta 2012 je bil zaposlen pri Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU kot vodja Avdiovizualnega laboratorija. Ves čas svojega službovanja se je posvečal produkciji etnografskih filmov, vizualnih zapisov kulture in študiju metodologije vizualnih raziskav v etnologiji. Doktoriral je leta 1996 na Univerzi v Ljubljani (UL).

Na Filozofski fakulteti UL je do leta 2001 vodil predmet *Vizualna antropologija*. Pri CAFFE (Coordination of anthropological film festivals in Europe) je bil do upokojitve predstavnik za Slovenijo, pri Slovenskem etnološkem društvu pa vodja Delovne skupine za etnografski film, pripravljajl je mednarodni festival *Dnevi etnografskega filma*. Za svoje delo na področju etnografskega filma je prejel Murkovo nagrado Slovenskega etnološkega društva za leto 2003, za poljudno znanstveni film Piščalka pa nagrado za najboljši kratki film na Festivalu slovenskega filma v Portorožu 2001 in na mednarodnem festivalu arheološkega filma Cinarhea v Kielu leta 2002. Je častni član ZRC SAZU.

Prof. dr **Ivana Kronja** (1970, Beograd) magistrirala je (1998) i doktorirala na FDU, UU u Beogradu (2010) u oblasti filmologije. Čevening stipendista Britanske Vlade za doktorsko istraživanje na Univerzitetu Oksford, UK (2002/03). Od 2003. profesor na Visokoj školi likovnih i primenjenih umetnosti strukovnih studija u Beogradu. Autorka je studije *Smrtonosni sjaj: Masovna psihologija i estetika turbo-folka* (2001) i više desetina naučnih radova iz studija kulture, medija i filma objavljenih u zemlji i inostranstvu. Priredila je knjige: *Eksperimentalni film i alternativna opredeljenja*, sa urednikom Nikolom Lorencinom (Beograd, 2002.) i *Jovan Hristić: Dugo traganje za pozorištem* (Zrenjanin, 2017.). Članica je Srpske Akademije za filmsku umetnost i nauku – AFUN, sekcija filmologa i istoričara filma i međunarodnog udruženja filmskih kritičara FIPRESCI. Naučna studija dr. Ivane Kronje *Estetika avangardnog i eksperimentalnog filma: Telo, rod, identitet. Evropa – SAD – Srbija* izlazi u izdanju Filmskog centra Srbije, 2019. godine.

Dr. **Tanja Petrović** je jezikoslovka in antropologinja. Zanimajo jo rabe in pomeni socialistične in jugoslovanske dediščine v družbah nekdanje Jugoslavije ter družbene in kulturne identitete ter spominske prakse na tem območju. Pogloblja se tudi v problematiko vloge jezika v oblikovanju identitete, spomina in ideologij. Je predstojnica Inštituta za kulturne in spominske študije ZRC SAZU in predavateljica na doktorskem programu Primerjalni študij idej in kultur Podiplomske šole ZRC SAZU.

Prof. dr. **Mitja Reichenberg** je bil rojen v Mariboru (1961) in je diplomiral na Akademiji za glasbo v Ljubljani, smer kompozicija. Deloval je kot predavatelj in predstojnik na Srednji glasbeni in baletni šoli, nato je bil habilitiran na Pedagoški fakulteti. Izobraževal se je in prekrižaril svet, delal je kot glasbeni aranžer, producent in studijski glasbenik v filmskih studiih po Evropi in svetu. Doktoriral je na Filozofski fakulteti v Ljubljani na oddelku za sociologijo, že več let predava in izvaja številne seminarje ter predavanja o sodobni, scenski in filmski glasbi za strokovne inštitucije in fakultete. Kot pogodbeni predavatelj dela na angleškem SAE inštitutu univerze Middlesex, na inštitutu IAM v Ljubljani, na fakulteti za medije FAM Ljubljana ter na Akademiji za umetnost Univerze v Novi Gorici; nastopa tudi kot pianist na samostojnih recitalih in ob nemih filmih, piše glasbo za filme in je glasbeni producent. Napisal je že več kot 35 strokovnih knjig, več priročnikov in učbenikov ter mnoge eseje, znanstvene in strokovne članke za različne publikacije, prav tako pa je avtor samostojnih CD albumov in drugega AV gradiva.

Prof. dr **Jože Sivaček** je rođen u Beloj Crkvi 1954. godine. Diplomirao je na Vojnoj akademiji u Beogradu. Završio je magistarske studije strategije i doktorirao iz oblasti strategijskog menadžmenta. Bio je načelnik katedre strategije i dekan Vojne akademije. Nakon penzionisanja, posvetio se studiju češke nacionalne manjine, kojoj pripada. Predsednik je Nacionalnog saveta češke nacionalne manjine u Republici Srbiji.

Dr **Aleksandra Stamenković** rođena je 1984. godine u Surdulici. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu u Beogradu, na Odeljenju za istoriju umetnosti 2009. godine, a 2010. je odbranila master rad. Na istom fakultetu je 2017. godine odbranila doktorsku disertaciju na temu *Arhitektura nacionalnih paviljona Srbije i Jugoslavije na međunarodnim izložbama 1900–1941. godine*, na Odeljenju za istoriju umetnosti.

U dosadašnjoj profesionalnoj karijeri radila je na različitim radnim mestima. Od 2012. godine je zaposlena u Izdavačkoj kući „Klett“ kao saradnik koordinatora za osnovno i srednjoškolsko obrazovanje, a od 2014. godine kao urednik. Tokom 2013. i 2014. godine je učestvovala u raznim edukativnim programima namenjenim ličnom i profesionalnom razvoju svih učesnika u obrazovanju koje je organizovalo udruženje „Klett društvo za razvoj obrazovanja“ Učestvovala je na više domaćih i međunarodnih naučnih skupova. Autor je nekoliko naučnih radova iz oblasti istorije novije arhitekture i umetnosti, kao i zaštite kulturno-istorijske baštine u domaćim časopisima (*Godišnjak grada Beograda*, *Zbornik Narodnog muzeja*, *Leskovački zbornik*) i zbornicima sa akademskih konferencija. Član je udruženja Docomomo Serbia.

Akademičarka prof. dr. **Marija Stanonik** (1947), znanstvena svētnica in redna profesorica za slovensko slovstveno folkloristiko, mag. etnologije (Ljubljana, 1987), dr. družbenih, humanističnih in teoloških znanosti s področja filologije (Zagreb, 1993), dr. literarnih znanosti (Ljubljana, 1994), dr. teologije (2011); red. prof. slovenske književnosti (2008) in od 18. junija 2015 redna članica SAZU.

Med letoma 1974 in 2012 je bila zaposlena na ISN ZRC SAZU v Ljubljani, kjer je bila v zadnjem desetletju tudi nosilka več projektov in inštitutskega programa.

Zagovarja tezo o upravičeni samostojnosti slovstvene folkloristike nasproti etnologiji in literarni vedi. Šele tako osvobojena veda lahko priznava izrazito interdisciplinarnost in življenjsko povezanost tako z obema omenjenima kot tudi z drugimi vedami. V želji po slovenski spravi je velika prizadevanja vložila v zbiranje slovenskega pesništva iz druge svetovne vojne.

Objavila je veliko število znanstvenih in strokovnih del ter znanstvenih monografij. Po COBISS-u osebna bibliografija Marije Stanonik za obdobje 1970 – 2018 šteje preko 1500 bibliografskih enot.

Prof. dr. **Leon Stefanija**, rojen v Ljubljani (1970), je profesor muzikologije na Filološki fakulteti Univerze v Ljubljani. Deluje kot predstojnik katedre za sistematično muzikologijo, med letoma 2008 in 2012 je bil predsednik Oddelka za muzikologijo. Njegov osrednji raziskovalni interes in področje poučevanja predstavljajo epistemologija glasbenih raziskav, sociologija glasbe in zgodovina sodobne (predvsem slovenske) glasbe.

Dr **Lada Stevanović** (1974) rođena je u Zagrebu, školovala se u Beogradu i doktorirala u Ljubljani 2008. godine. Zaposlena je u Etnografskom institutu SANU u Beogradu. U istraživanjima kombinuje savremene antropološke teme i teme iz oblasti istorijske antropologije i antropologije antike, sa posebnim osvrtom na recepciju antike kao i na rodnu perspektivu i preispitivanje konstrukcije rodnihi identiteta kroz sinhroniju i dijahroniju. Pored toga, proučava i nacionalni identitet, a pre svega načine na koji se konstruisalo jugoslovenstvo. Jedna je od osnivačica Centra za Jugoslovenske studije (CEJUS). Za monografiju *Laughing at the Funeral: Gender and Anthropology in the Greek Funeralary Rite*, dobila je nagradu Etnografskog instituta SANU.

Dragomir Zupanc je rojen leta 1946 v Ljubljani. Osnovno šolo in gimnazijo je dokončal v Beogradu. Študiral je filmsko režijo in leta 1971 diplomiral v razredu profesorja Aleksandra Petrovića. Pisal je prispevke za revijo Student, urejal časopise F in Vidike, sodeloval pri Sineastu, Ekranu in objavljaj besedila v Politiki, Ninu in Danasu. Bil je eden od ustanoviteljev časopisa Fimograf. S slovenskega jezika je prevajal poezijo Tomaža Šalamuna in Toneta Svetine, prozo Marka Švabića in radio drame Pavla Lužana. Za časopisa Student in Vidici je prirejal besedila iz Mladine in Tribune. Za otroški program RTS-a je posnel več filmov o Sloveniji, ki so bili predvajani v okviru oddaje Dvogled, zadnja leta pa v ko-/produkciji Društva Slovencev Sava v Beogradu ustvarja dokumentarne filme o znamenitih Slovencih (*Ena slovensko-srbska zgodba, Sita in rešeta mojstra Debeljaka, Himne in budnice Davorina Jenka* itd.) Od leta 1972 je član UFUS-a, kjer je bil tudi vodja strokovne tribune. V obdobju 1974–1977 je bil urednik filmskega programa v SKC, zatem 1985–1990 odgovorni urednik zabavnega programa RTV Črne Gore. Od leta 1996 je glavni režiser na RTS-u. Je član Akademije filmske umetnosti in znanosti. Živi in dela v Beogradu.

Izdavaški svet i lista recenzenata: imena i afilijacije / Svetovalni odbor in seznam recenzentov: imena in afilijacije

Međunarodni izdavaški svet / Mednarodni svetovalni odbor

Prof. dr **Jurij Bajec**, Univerzitet u Beogradu, Ekonomski fakultet, Srbija

Dr **Jadranka Đorđević Crnobrnja**, Etnografski institut SANU, Beograd, Srbija

Dr **Zdenka Petermanec**, Univerzitetna knjižnica Maribor, Slovenija

Prof. dr **Vesna Polovina**, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Srbija

Dr **Mladena Prelić**, Etnografski institut SANU, Beograd, Srbija

Dr **Nataša Rogelja**, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko izseljenstvo in migracije, Ljubljana, Slovenija

Prof. dr **Alojzija Zupan Sosič**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Slovenija

Recenzenti / Recenzija

Dr **Jadranka Đorđević Crnobrnja**, Etnografski institut SANU, Beograd, Srbija

Prof. dr **Ildiko Erdei**, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Srbija

Dr. **Ana Hofman**, ZRC SAZU, Inštitut za kulturne in spominske študije, Ljubljana, Slovenija

Prof. dr **Aleksandar Ignjatović**, Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, Departman za arhitekturu, Srbija

Izr. prof. dr. **Vlado Kotnik**, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije, Koper, Slovenija

Dr. **Franc Križnar**, Univerza v Mariboru, Inštitut glasbenoinformacijskih znanosti pri Centru za interdisciplinarne in multidisciplinarne raziskave in študije, Slovenija

Prof. dr. **Naško Križnar**, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko narodopisje, Ljubljana, Slovenija

Mag. **Metka Lokar**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Slovenija

Prof. dr **Sonja Marinković**, Univerzitet u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Srbija

Dr **Jelena Milinković**, Institut za književnost i umetnost, Beograd, Srbija

Doc. dr **Milan Prosen**, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet primenjenih umetnosti, Srbija

Prof. dr **Lidija Radulović**, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Srbija

Prof. emeritus **Svenka Savić**, Univerzitet u Novom Sadu, ACIMSI - Centar za rodne studije Srbija

Dr **Lada Stevanović**, Etnografski institut SANU, Beograd, Srbija

Dr. **Aneta Stojnić-McKenzie**, IPTAR Institute for Psychoanalytic Training and Research, New York, USA

[illegible]

Politika časopisa

Journal policy

Politika časopisa

Časopis *Slovenika*: časopis za kulturu, nauku i obrazovanje (dalje *Slovenika*) izlazi godišnje u režimu otvorenog pristupa.

U časopisu *Slovenika* objavljuju se stručni i naučni radovi iz oblasti kulture, nauke, obrazovanja, arhivistike, umetnosti, te likovnog i literarnog stvaralaštva autora koji se tim oblastima bave, a odnose se na život i delovanje slovenačke nacionalne manjine u Srbiji, odnosno – na slovenačku populaciju koja živi i boravi u Srbiji.

Kategorije radova koji se dostavljaju mogu biti sledeće: originalni naučni rad, pregledni rad, naučna kritika / kritika, polemika, saopštenje, građa, osvrt, prikaz, hronika, bibliografija, preuzet rad, preveden rad, kao i intervjui sa značajnim osobama. U časopisu mogu da se objavljuju i radovi studenata slovenačkog jezika i drugih disciplina, koji po svome sadržaju odgovaraju tematici časopisa.

Mogu se objavljivati i specijalni brojevi časopisa sa posebnom tematikom i gostujućim urednikom, kao i tekstovi napisani po pozivu, posvećeni izabranoj temi broja.

Radovi mogu biti napisani na slovenačkom ili srpskom jeziku (ćirilica / latinica). Naslov rada, apstrakt i ključne reči *Slovenika* objavljuju na srpskom, slovenačkom i engleskom jeziku.

Obaveze urednika

Glavni urednik časopisa *Slovenika* donosi konačnu odluku o tome koji će se rukopisi objaviti. Urednik se prilikom donošenja odluke rukovodi uređivačkom politikom, vodeći računa o zakonskim propisima koji se odnose na klevetu, kršenja autorskih prava i plagiranje.

Urednik ne sme imati bilo kakav sukob interesa u vezi sa podnesenim rukopisom. Ako takav sukob interesa postoji, o izboru recenzenata i sudbini rukopisa odlučuje uredništvo. Pošto je identitet autora i recenzenata nepoznat drugoj strani, urednik je dužan da tu anonimnost garantuje.

Urednik je dužan da sud o rukopisu donosi na osnovu njegovog sadržaja, bez rasnih, polnih / rodnih, verskih, etničkih ili političkih predrasuda.

Urednik ne sme da koristi neobjavljen materijal iz podnesenih rukopisa za svoja istraživanja bez pisane dozvole autora.

Obaveze autora

Autori garantuju da rukopis predstavlja njihov originalni doprinos, da nije objavljen ranije i da se ne razmatra za objavljivanje na drugom mestu. Autori takođe garantuju da rukopis nakon objavljivanja u časopisu *Slovenika* neće biti objavljen u drugoj publikaciji, na bilo kom jeziku, bez saglasnosti vlasnika autorskih prava.

Autori garantuju da prava trećih lica neće biti povređena i da izdavač neće snositi nikakvu odgovornost ako se pojave bilo kakvi zahtevi za naknadu štete.

Autori snose svu odgovornost za sadržaj podnesenih rukopisa i validnost rezultata, i moraju da pribave dozvolu za objavljivanje podataka od svih strana uključenih u istraživanje.

Autori koji žele da u rad uključe slike ili delove teksta koji su već negde objavljeni dužni su da za to pribave saglasnost nosilaca autorskih prava i da prilikom podnošenja rada dostave dokaze da je takva saglasnost data. Materijal za koji takvi dokazi nisu dostavljeni smatraće se originalnim delom autora.

Autori garantuju da su kao autori navedena samo ona lica koja su značajno doprinela sadržaju rukopisa, odnosno da su sva lica koja su značajno doprinela sadržaju rukopisa navedena kao autori.

Autori se moraju pridržavati etičkih standarda koji se odnose na naučno-istraživački rad i rad ne sme biti plagijat. Autori garantuju i da rukopis ne sadrži neosnovane ili nezakonite tvrdnje i ne krši prava drugih.

U slučaju da autori otkriju važnu grešku u svom radu nakon njegovog objavljivanja, dužni su da momentalno o tome obaveste urednika ili izdavača i da sa njima sarađuju kako bi se rad povukao ili ispravio.

O recenziranju

Prispele rukopise iz kategorija naučnih i stručnih radova urednik najpre upućuje na predrecenziju Redakciji, koja utvrđuje da li je tekst u skladu sa politikom časopisa. Prispele radove, odobrene od strane Redakcije, glavni urednik šalje dvojici stručnjaka za naučnu oblast kojom se određeni rad bavi, i uz rad dostavlja recenzentski obrazac. Recenzentski obrazac sadrži niz pitanja na koja treba odgovoriti, a koja recenzentima ukazuju na to koji su to aspekti koje treba sagledati kako bi se donela odluka o objavljivanju rukopisa. U završnom delu obrasca recenzenti moraju da navedu svoja zapažanja i predloge kako da se podneti rukopis poboljša; dati komentari šalju se autorima, bez navođenja imena recenzenata, radi unošenja potrebnih ispravki. Rok za ispravke radova je 10 dana od datuma slanja recenzije autoru. Autor odlučuje da li će postupiti ili ne po uputstvima recenzenata i o tome obaveštava Redakciju, a Redakcija donosi konačnu odluku u pogledu objavljivanja rada.

Ako odluke dvaju recenzenata nisu iste (prihvatiti / odbaciti), glavni urednik može da traži mišljenje drugih recenzenata. Konačan izbor recenzenata spada u diskreciona prava urednika. Recenzentski list recenzentu šalje sekretar redakcije *Slovenika*. Recenzent je dužan da u roku od tri nedelje dostavi gotovu recenziju rada.

Plagijarizam

Plagiranje, odnosno preuzimanje tuđih ideja, reči ili drugih oblika kreativnog izraza i njihovo predstavljanje kao svojih predstavlja grubo kršenje naučne etike. Plagiranje može da uključuje i kršenje autorskih prava, što je zakonom kažnjivo. Plagijat obuhvata sledeće:

- doslovno ili gotovo doslovno preuzimanje ili smišljeno parafraziranje (u cilju prikrivanja plagijata) delova tekstova drugih autora, bez jasnog ukazi-

vanja na izvor ili obeležavanja kopiranih fragmenata (na primer, korišćenjem navodnika);

- kopiranje slika ili tabela iz tuđih radova bez pravilnog navođenja izvora i/ili bez dozvole autora ili nosilaca autorskih prava za njihovo korišćenje.

Rukopisi kod kojih postoje jasne indicije da se radi o plagijatu biće automatski odbijeni. Ako se ustanovi da je rad koji je objavljen u časopisu *Slovenika* plagijat, rad će biti opozvan, a od autora će se zahtevati da upute pisano izvinjenje autorima izvornog rada i prekinuće se saradnja sa autorima plagijata.

Otvoreni pristup

Časopis *Slovenika* je dostupan u režimu otvorenog pristupa. Članci objavljeni u časopisu mogu se besplatno preuzeti sa sajta časopisa i koristiti u skladu sa licencom Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 3.0 Srbija (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/rs/>)

Časopis *Slovenika* ne naplaćuje APC (Article Processing Charge).

Samoarhiviranje

Časopis *Slovenika* omogućava autorima da deponuju kako prihvaćenu (recenziranu, Author's Post-print) verziju rukopisa, tako i finalnu, objavlјenu verziju rada (Publisher's version/PDF) u PDF formatu u institucionalni repozitorijum nekomercijalne baze podataka, da pomenute verzije objave na ličnim veb stranicama, ili na sajtu institucije u kojoj su zaposleni, a u skladu sa odredbama licence Creative Commons AutorstvoNekomercijalno-Bez prerada 3.0 Srbija (<http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/3.0/rs/>), u bilo koje vreme nakon objavljivanja u časopisu. Pri tome se moraju navesti DOI oznaka članka u formi interaktivnog linka, izdavači, kao nosioci autorskih prava, i ostali bibliografski podaci o članku.

Autorska prava

Kada je rukopis prihvaćen za objavljivanje, autori prenose autorska prava na izdavača potpisivanjem *Ugovora o prenosu autorskih prava*, koji se može preuzeti sa sajta Nacionalnog saveta. U slučaju da rukopis ne bude prihvaćen za štampu u časopisu, autori zadržavaju sva prava.

Uputstvo za slanje rukopisa

Rukopisi se šalju elektronskom poštom (kao Word dokument) na adresu Redakcije: nacionalnisvet@gmail.com. Rok za predaju radova je 1. jul.

Prilikom podnošenja rukopisa autori garantuju da rad koji se podnosi nije već objavljen (osim u formi apstrakta na nekom skupu, ili kao deo nekog objavljenog predavanja, preglednog rada ili teze); da se ne razmatra za objavljivanje kod drugog izdavača ili u okviru neke druge publikacije; da je objavljivanje odobreno od strane svih koautora, ukoliko ih ima, kao i, prečutno ili eksplicitno, od strane nadležnih organa u ustanovi u kojoj je izvršeno istraživanje.

Prilikom slanja rukopisa, autori treba obavezno da navedu: ime i prezime, instituciju u kojoj rade, e-mail adresu. Ukoliko ima više autora, za svakog autora treba navesti sve tražene podatke.

Uz rukopis teksta treba obavezno poslati naslov, apstrakt i ključne reči, tekst zahvalnosti, reference, spisak tabela, spisak ilustracija. Pozicije slika i tabela treba obeležiti u tekstu (slike i tabele ne treba inkorporirati u datoteku koja sadrži rukopis; one se dostavljaju kao posebne datoteke u odgovarajućim formatima).

Autori koji šalju prilog na srpskom / slovenačkom jeziku mogu sami odabrati da li žele da im objavljeni članak bude na latiničnom ili ćirilničnom pismu, tako što će tekst poslati otkucan odgovarajućim pismom.

Svi rukopisi prihvaćeni za štampu prolaze lekturu i korekturu, a autori unose potrebne lektorske i korektorske izmene najkasnije u roku od 10 dana od prijema lektorisanog rukopisa.

Apstrakt ne treba da bude duži od 200 reči i treba da sadrži kratak pregled metoda i najvažnije rezultate rada, tako da se može koristiti prilikom indeksiranja u referentnim periodičnim publikacijama i bazama podataka. U apstraktu ne treba navoditi reference. Apstrakt treba dostaviti na srpskom, slovenačkom i engleskom jeziku.

Ključne reči (najviše njih 5) navode se u posebnom redu iza apstrakta. Ključne reči moraju biti relevantne za temu i sadržaj rada. Dobar izbor ključnih reči preduslov je za ispravno indeksiranje rada u referentnim periodičnim publikacijama i bazama podataka. Ključne reči treba navesti na srpskom, slovenačkom i engleskom jeziku.

Način formatiranja, kategorije i obim rukopisa

Autori su dužni da se pridržavaju uputstva za pripremu radova. Rukopisi u kojima ova uputstva nisu poštovana biće odbijeni bez recenzije.

Za obradu teksta treba koristiti Word program. Rukopise treba slati u doc ili docx formatu.

Rukopisi se šalju u A4 formatu, font Times New Roman (12pt) sa proredom 1,0. Fusnote su u fontu Times New Roman (10pt), sa proredom 1,0. Struktura rukopisa može biti sa poglavljima i potpoglavljima. Tip naslova, poglavlja i potpoglavlja, kao i drugo van gore navedenih podataka, autori ne treba sami da formatiraju, već to čini Redakcija u skladu sa svojim načinom formatiranja. Upućivanje na broj projekta i njegove finansijere (ukoliko je prilog napisan u okviru naučnog projekta), izraze zahvalnosti i slične komentare treba navesti.

Pasuse treba uvlačiti, a ne razdvajati praznom linijom. Znaci navoda koriste se za citate unutar teksta, a apostrofi za citat u okviru citata. Tabele, grafikoni, sheme, slike i ilustracije treba da budu precizno naslovljeni i numerisani, sa pratećim objašnjenjem.

Redakcija zadržava pravo preloma i opreme teksta i ilustracija u skladu sa formatom časopisa.

U **kategoriji originalnih i preglednih naučnih radova**, maksimalan obim rukopisa po broju slovnih mesta sa proredom iznosi: za originalni naučni rad – do 70 000 slovnih mesta; za pregledni rad – do 45 000 slovnih mesta; za naučne kritike i polemike – do 20 000 slovnih mesta; za prikaze – do 10 000

slovnih mesta, za hronike – do 6 000 slovnih mesta; apstrakt – do 200 reči, ključne reči – do 5.

Slike, crteži i druge ilustracije treba da budu dobrog kvaliteta. Grafički prilozi se mogu dostaviti u elektronskom obliku, i to za crteže obavezno kao *Line art*, u rezoluciji od 600 dpi, a fotografije – u rezoluciji od 300 dpi. Ako autor ugradi grafički prilog u svoj Word dokument, onda on obavezno mora dostaviti isti taj grafički materijal i kao posebne dokumente, u formatu *tif*, *pdf* ili *jpg*.

Redakcija zadržava pravo odluke u pogledu fleksibilnosti ovih zahteva u određenim slučajevima.

Pored naučnih i stručnih radova, časopis je otvoren i za različite vrste tekstova, pa se i priprema za njihovo objavljivanje razlikuje. Kada su u pitanju građa, komentari, hronike, prikazi, izveštaji, bibliografije i slični tekstovi, za njihovo opremanje nema posebnih zahteva, osim onih tehničke prirode, koji važe za sve ostale radove.

Način obaveznog i jedinstvenog citiranja

Autori su obavezni da prilikom citiranja i navođenja literature koriste **isključivo** format Chigaco Manuel of Style – author-date.

Detaljnija obaveštenja nalaze se na veb stranici:

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

- **Citiranje je unutar teksta.** U tekstu se u zagradu stavlja prezime autora i godina izdanja odgovarajuće bibliografske jedinice, bez zareza između prezimena autora i godine, a po potrebi se navodi broj stranice, odvojen zapetom, npr. (Pejović 2008), ili (Pejović 2008, 37), ili (Kodela i dr. 2006, 25–9).

- Spisak literature (referenci) na kraju rada daje se po azbučnom ili abecednom redu prezimena autora. Ukoliko se navodi više bibliografskih jedinica istog autora, koje imaju istu godinu izdanja, one se dodatno označavaju malim početnim slovima abecede.

- Fusnote (napomene) pri dnu strane treba da sadrže manje važne detalje, dopunska objašnjenja, naznake o korišćenim izvorima (poput naučne građe, veb stranica, priručnika i sl.), ali ne mogu biti zamena za citiranu literaturu. Citiranje nekog autora u fusnoti jednako je načinu citiranja u tekstu.

Načini citiranja u spisku literature

Knjige (monografije):

Ukoliko postoji dva, tri ili više autora, piše se prezime prvog autora, a potom se dodaju imena i prezimena ostalih autora. U citiranju u tekstu navodi se samo ime prvog autora i dodaje se skraćena *i dr.*, odnosno *et al.* Nakon naziva knjige, prvo se navodi mesto izdanja, pa izdavač odvojen dvotačkom. Ukoliko ima više izdavača, oni se odvajaju crticama. Ukoliko ima više mesta izdanja, navodi se samo ime prvog grada.

Cvetko, Dragotin. 1952. *Davorin Jenko i njegovo doba*. Beograd : Naučna knjiga.

Đukanović, Vlado i Maja Đukanović. 2005. *Slovenačko-srpski i srpsko-slovenački rečnik*. Ljubljana : Pasadena.

Kodala, Slobodan A., Danijela Stojanović, Sonja Cvetković. 2006. *Slovinci muzičari u niškom kraju = Slovenci glazbeniki v Nišu in okolici*. Niš : Slovenačka kulturna zajednica „France Prešern”.

Urednik monografije ili zbornika radova:

Pejović, Roksanda (ur.) 2008. *Allegretto giocoso : stvaralački opus Mihovila Logara*. Beograd : Fakultet Muzičke umetnosti.

Trebše-Štolfa, Milica (ur.) 2001. *Slovensko izseljenstvo : zbornik ob 50-letnici Slovenske izseljenske matice*. Ljubljana : Združenje Slovenska izseljenska matica.

Poglavlje u monografiji ili zborniku radova:

Zeković, Dragomir. 2004. „Svetopolk Pivko (1910–1987)”. U *Život i delo srpskih naučnika* 9, ur. Vladan D. Đorđević, 287–328. Beograd : Srpska akademija nauka i umetnosti.

Maricki Gađanski, Ksenija. 2009. „Klasičarska aktivnost Albina Vilhara”. U *Antički svet, evropska i srpska nauka : zbornik radova*, ur. Ksenija Maricki Gađanski, 208–213. Beograd : Društvo za antičke studije Srbije : Službeni glasnik.

Uvod, predgovor i slični delovi knjige:

U tekstu – (Bronner 2005, xiii-xx)

Bronner, Simon J. 2005. Introduction to *Manly Traditions. The Folk Roots of American Masculinities*, ed. Simon J. Bronner, xi-xxv. Bloomington: Indiana University Press.

Članak u štampanom časopisu:

Bižić Omčikus, Vesna. 2003. Niko Županić v Etnografskem muzeju v Beogradu. *Etnolog : glasnik Slovenskega etnografskega muzeja* 13 (64) : 273–283.

Mišić, Darko. 2009. Starograđanin Odon Vertovšek proslavio stoti rođendan. *Informator Opštine Stari grad* 25 : 4.

Članak u dnevnoj ili periodičnoj štampi, sa imenom autora članka, ili bez njega:

Članak iz dnevne štampe može biti citiran unutar teksta, bez posebnog navođenja u spisku referenci, na sledeći način: „Kao što je Niderkorn napisao u *New York Timesu* od 20. juna 2002, ...”, ili sa napomenom u zagradi posle odgovarajuće rečenice (*Večernje novosti*, 25. jun 2007). Ukoliko autor želi da izvor stavi u listu referenci, to čini na sledeći način:

Niderkorn, William S. 2002. A scholar recants on his „Shakespeare” discovery. *New York Times*, June 20.

Večernje novosti. 2007. Godine bez traga. *Večernje novosti* 25. jun.

Prikaz knjige:

Radović, Srđan. 2009. Kontinuirano istraživanje zajednice Srba u Mađarskoj. Prikaz knjige (*Ni*) *ovde (ni) tamo: Etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka* Mladene Prelić. *Antropologija* 7 : 161–2.

Teza ili disertacija:

Denby, P. 1981. *The Self Discovered: The Car in American Folklore and Literature*. PhD diss. Indiana University.

Milenković, Miloš. 2006. *Teorija etnografije u savremenoj antropologiji (1982-2002)*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet.

Veb sajt:

Veb sajt se navodi unutar tekućeg teksta ili u fusnoti, i obično se izostavlja iz liste referenci. Ukoliko autor želi da veb stranicu stavi u listu referenci, to može učiniti na sledeći način:

Howard, Clark. 2001. *The True Story of Charyl Chessman*. Dostupno na: www.crimelibrary.com/classics3/chessman/index.htm

Jedinica iz onlajn baze podataka:

Onlajn baze podataka obično se citiraju u tekstu isto kao i druge reference, a u spisku literature dodaje se njihova veb strana. Primeri:

U tekstu – (Cambridge Dictionary Online)

U spisku referenci – Cambridge Dictionary Online. Dostupno na: <http://dictionary.cambridge.org>

U tekstu – (ProQuest Information and Learning)

U spisku referenci – ProQuest Information and Learning. „Interdisciplinary – Dissertations & Theses”. Dostupno na: <http://proquest.umi.com/login/user>

NAPOMENA:

- Recenzija i objavljivanje radova su besplatni.
- Autorima će PDF datoteka koja sadrži njihov prihvaćeni rad biti poslata besplatno, elektronskom poštom.
- Elektronska verzija rada biće dostupna na internet stranici časopisa, <http://slovinci.rs>, i može se koristiti u skladu sa uslovima licence Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 3.0 Srbija (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/rs/>).
- Prilozi se ne vraćaju autorima.
- Molimo autore da pogledaju, popune i pošalju Redakciji **Autorsku izjavu i Ugovor o prenosu autorskih prava**, koji se nalaze u impresumu časopisa, na sajtu Nacionalnog saveta slovenačke nacionalne manjine.

Redakcija Slovenike

Politika časopisa

Časopis Slovenika: časopis za kulturo, znanost in izobraževanje (v nadaljevanju *Slovenika*) izhaja letno na način odprtega dostopa.

V časopisu *Slovenika* se objavlja strokovne in znanstvene prispevke s področja kulture, znanosti, izobraževanja, arhivistike, umetnosti in likovnega ter književnega ustvarjanja avtorjev, ki se s temi področji ukvarjajo, navezujejo pa se na življenje in delovanje slovenske nacionalne manjšine v Srbiji oziroma na slovensko prebivalstvo, ki živi in prebiva v Srbiji.

Kategorije poslanih del morajo biti sledeče: izvirni znanstveni članek, pregledni znanstveni članek, znanstvena kritika / kritika, polemika, novica, sestavek, pregled, prikaz, kronika, bibliografija, prevzeti članek, prevod, kot tudi intervju o pomembnih osebnostih. V časopisu se lahko objavljajo tudi dela študentov slovenskega jezika in ostalih disciplin, ki po vsebini ustrezajo tematiki časopisa.

Izidejo lahko posebne številke časopisa s specifično tematiko in gostujočim urednikom, kot tudi besedila, napisana kot odziv na povabilo, ki se posvečajo izbrani temi določene številke časopisa.

Vsi prispevki morajo biti napisani v slovenskem ali srbskem jeziku (cirilica / latinica). Naslov prispevka, povzetek in ključne besede *Slovenika* objavlja v srbskem, slovenskem in angleškem jeziku.

Dolžnosti urednika

Glavni urednik časopisa *Slovenika* poda končno odločitev o tem, kateri rokopisi bodo objavljeni. Urednik svoje odločanje uravnava v skladu z uredniško politiko in pri tem upošteva zakonske predpise, ki se nanašajo na obrekovanje, kršenje avtorskih pravic in plagijatorstvo.

Urednik ne sme imeti nikakršnih navzkrižnih interesov v zvezi s predloženim rokopisom. Če se ti vendarle pojavijo, o izboru recenzentov in o usodi rokopisa odloča uredništvo. Ker je identiteta avtorjev in recenzentov tajna, je urednik dolžan zagotoviti njihovo anonimnost.

Urednik je dolžan, da svojo presojo o rokopisu izvede na podlagi njegove vsebine, brez predsodkov, povezanih z raso, spolom, vero, etničnim poreklom ali politiko.

Urednik neobjavljenega materiala iz predloženih rokopisov ne sme uporabljati za svoja raziskovanja, razen če za to pridobi dovoljenje avtorja.

Dolžnosti avtorjev

Avtorji zagotavljajo, da rokopis predstavlja njihov originalni doprinos, da pred tem še ni bil objavljen in da ni predlagan za objavo nekje drugje. Avtorji prav tako zagotavljajo, da rokopis po objavi v časopisu *Slovenika* ne bo objavljen v drugi publikaciji, ne glede na jezik publikacije, brez da bi o tem pridobili soglasje lastnika avtorskih pravic.

Avtorji zagotavljajo, da z njihovim rokopisom niso kršene pravice drugih oseb in da založnik ne nosi nobene odgovornosti, če se pojavijo kakršnekoli zahteve za nadomestitev škode.

Avtorji nosijo vso odgovornost za vsebino predloženih rokopisov in veljavnost objavljenih podatkov, za katere morajo pridobiti dovoljenje za objavo s strani vseh, ki so v raziskovanje vključeni.

Avtorji, ki želijo, da prispevek vključuje slike ali dele besedila, ki so že bili nekje objavljeni, so dolžni pridobiti soglasje nosilca avtorskih pravic in ga predložiti skupaj s predloženim prispevkom. Material, za katerega niso priloženi tovrstni dokazi, se smatra za originalno avtorsko delo.

Avtorji zagotavljajo, da so kot avtorji navedene samo tiste osebe, ki so pomembno prispevale k vsebini rokopisa, oziroma da so vse osebe, ki so pomembno prispevale k vsebini rokopisa, navedene kot avtorji.

Avtorji morajo izpolnjevati etične standarde, ki se nanašajo na znanstvenoraziskovalno delo, ki ne sme biti plagiat. Avtorji prav tako zagotavljajo, da rokopis ne vsebuje neutemeljenih ali nezakonitih trditev in da ne krši pravic drugih oseb.

U primeru, da avtorji po objavi v svojem prispevku odkrijejo pomembno napako, so dolžni o tem takoj obvestiti urednika ali založnika in z njim sodelovati, da se prispevek umakne iz publikacije oziroma popravi.

O recenzijem postopku

Prispele rokopise iz kategorij znanstvenih in strokovnih del urednik najprej posreduje v predrecenzijo redakciji, kjer se ugotavlja, če je besedilo napisano v skladu s politiko časopisa. Prispela dela, odobrena s strani redakcije, glavni urednik nato pošlje dvema strokovnjakoma s področja tiste znanosti, s katero se določeno delo ukvarja, in pri tem predloži recenzijski obrazec. Recenzijski obrazec vsebuje niz vprašanj, na katera je treba odgovoriti in ki recenzenta usmerjajo, katere aspekte je ob sprejemanju odločitve glede objave rokopisa treba posebej upoštevati. V zaključnem delu obrazca morajo recenzenti navesti svoje opazke in predloge, kako bi se predloženi rokopis dal izboljšati; podane komentarje se z namenom vnašanja potrebnih sprememb brez navedenih imen recenzentov pošlje avtorjem. Rok za predložitev popravljenega besedila je 10 dni od datuma, ko je bila avtorju poslana recenzija. Avtor sam odloča, ali bo upošteval predloge recenzentov ali ne in o tem obvesti redakcijo, na kar redakcija sprejme dokončno odločitev glede objave prispevka.

Če odločitve dveh recenzentov niso enake (sprejeto / zavrnjeno), glavni urednik lahko za mnenje vpraša druge recenzente. Končni izbor recenzentov spada med diskrecijske pravice urednika. Recenzijski list recenzentu pošlje poslovni sekretar redakcije *Slovenike*.

Recenzent je dolžan, da v roku treh tednov preda zaključeno recenzijo dela.

Plagiatorstvo

Plagiatorstvo oziroma prevzemanje tujih idej, besed ali drugih oblik kreativnega izražanja in predstavljanje le-teh kot svojih predstavlja grobo kršenje znanstvene etike. Plagiatorstvo lahko vključuje tudi kršenje avtorskih pravic, ki je po zakonu kaznivo.

Kot plagiat se obravnava sledeče:

- dobesedno ali skoraj dobesedno prevzemanje ali namerno parafraziranje (z namenom prikrivanja plagiata) delov besedil drugih avtorjev brez jasnega navajanja njihovega izvora ali označevanja kopiranih fragmentov (na primer z znaki za citiranje);
- kopiranje slik ali tabel iz tujih del brez pravilnega navajanja njihovega izvora in/ali brez dovoljenja za njihovo uporabo s strani avtorjev ali nosilcev avtorskih pravic.

Rokopisi, za katere obstajajo jasni pokazatelji, da so plagiat, bodo avtomatsko zavrnjeni. Če se ugotovi, da je prispevek, objavljen v časopisu *Slovenika*, plagiat, bo le ta preklican, od avtorja pa se v tem primeru zahteva, da avtorjem originalnega besedila pošlje pisno opravičilo, prav tako se z njim prekine sodelovanje.

Odprt dostop

Časopis *Slovenika* je dostopen na način odprtega dostopa. Članke, objavljene v časopisu, je mogoče brezplačno prevzeti s spletne strani časopisa in koristiti v skladu z licenco Creative Commons Autorstvo-Nekomercialno-Bez prerada 3.0 Srbija (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/rs/>).

Časopis *Slovenika* ne zaračunava APC (Article Processing Charge).

Samoarhiviranje

Časopis *Slovenika* omogoča avtorjem, da deponirajo tako sprejeto (recenzirano, Author's Post-print) kot zaključno, objavljeno različico rokopisa (Publisher's version/PDF) v PDF formatu v institucionalni repozitorij nekomercialne baze podatkov, da omenjeni različici besedila objavijo na osebnih internetnih straneh ali na spletni strani institucije, pri kateri so zaposleni, vendar v skladu z določili licence Creative Commons Autorstvo-Nekomercialno-Bez prerada 3.0 Srbija (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/rs/>), in sicer kadarkoli po objavi v časopisu. Pri tem so dolžni navesti DOI oznako članka v obliki interaktivne spletne povezave, založnike kot nosilce avtorskih pravic in ostale bibliografske podatke o časopisu.

Avtorske pravice

Ko je rokopis sprejet v objavo, avtorji prenesejo svoje avtorske pravice na založnika, in sicer s podpisom Pogodbe o prenosu avtorskih pravic, ki je dostopna na spletni strani Nacionalnega sveta. V primeru, da rokopis ni sprejet v objavo v časopisu, avtorji zadržijo vse pravice.

Navodila za pošiljanje rokopisov

Rokopise se pošilja po elektronski pošti (v obliki word dokumenta) na naslov redakcije: nacionalnisvet@gmail.com. Rok za predložitev prispevkov je 1. julij.

S predložitvijo rokopisa avtorji zagotavljajo, da predloženo delo še ni bilo objavljeno (razen v obliki povzetka na konferenci ali kot del objavljenega predavanja, preglednega članka ali teze); da delo ni v obravnavi za objavo pri drugem založniku ali v okviru neke druge publikacije; da je objava odobrena s strani vseh soavtorjev, če ti obstajajo, tako kot implicitno ali eksplicitno tudi s strani pristojnih organov ustanove, v kateri je potekalo raziskovanje.

Ob pošiljanju rokopisov morajo avtorji obvezno navesti: ime in priimek, institucijo, kjer so zaposleni, elektronski naslov. Če je avtorjev več, je treba vse te podatke navesti za vsakega posamezno.

Skupaj z rokopisom besedila je obvezno treba poslati naslov, povzetek in ključne besede, besedilo zahvale, reference, seznam tabel in seznam ilustracij. Položaj slik in tabel je treba v besedilu označiti (slik in tabel ni treba vključiti v datoteko z rokopisom; dostavlja se jih v posebni datoteki ustreznega formata).

Avtorji, ki pošiljajo besedilo v srbskem / slovenskem jeziku, morajo sami izbrati, ali naj bo njihov članek objavljen v latinici ali v cirilici, in sicer tako, da pošljejo besedilo, natipkano v želeni pisavi.

Vsi rokopisi, sprejeti za tisk, so lektorirani in recenzirani, nakar avtorji v roku 10-ih dni od prejema pregledanega rokopisa vnesejo potrebne lektorske in recenzijske spremembe.

Povzetek naj ne bo daljši od 200 besed in naj vključuje kratek pregled metod ter najpomembnejše ugotovitve dela, in sicer na način, da se ga lahko uporabi za indeksiranje v referenčnih periodičnih publikacijah in bazah podatkov. V povzetku ni treba navajati referenc. Povzetek je treba predložiti v srbskem, slovenskem in angleškem jeziku.

Ključne besede (največ 5) se navajajo v posebni vrstici pod povzetkom dela. Ključne besede morajo biti relevantne glede na temo in vsebino dela. Dober izbor ključnih besed je pogoj za ustrezno indeksiranje dela v referenčnih periodičnih publikacijah in bazah podatkov. Ključne besede je treba navesti v srbskem, slovenskem in angleškem jeziku.

Način oblikovanja, kategorije in obseg rokopisa

Avtorji so dolžni, da se držijo navodil za pripravo prispevkov. Rokopisi, v katerih ta navodila niso upoštevana, bodo brez recenzije zavrnuti.

Za pripravo besedil je treba uporabljati program Word. Rokopise je treba poslati v doc ali docx formatu.

Rokopise je treba poslati v A4 formatu, font Times New Roman (12pt) z velikostjo razmika med vrsticami 1,0. Opombe naj bodo v fontu Times New Roman (10pt) z enojnim razmikom med vrsticami. Struktura rokopisa lahko vključuje poglavja in podpoglavja. Naslovov, poglavij in podpoglavij, kot tudi vsega ostalega, kar ne spada pod zgoraj navedene dele besedila, avtorji ne oblikujejo, saj to stori redakcija v skladu s svojim lastnim načinom oblikovanja. Besedilu je treba priložiti navedbo številke projekta in vir njegovega financiranja (če gre za delo, napisano v okviru znanstvenega projekta), kot tudi zahvalo in podobne komentarje.

Odlomke je treba zamakniti, ne pa ločevati s praznimi vrsticami. Narekovanji se uporabljajo za citate znotraj besedila, opuščaji (apostrofi) pa za ločene citate. Tabele, grafi, sheme, slike in ilustracije morajo biti natančno naslovljeni, oštevilčeni in opremljeni z razlago.

Redakcija si pridržuje pravico do preloma in opreme besedila ter ilustracij v skladu s formatom časopisa.

V kategoriji **originalnih in preglednih znanstvenih prispevkov** je glede na znake skupaj s presledki maksimalen obseg dela sledeč: za izvirni znanstveni članek – do 70 000 znakov; za pregledni članek – do 45 000 znakov; za znanstvene kritike in polemike – 20 000 znakov; za preglede ali ocene – do 10 000 znakov, za kronike – do 6000 znakov; povzetek naj obsega do 200 besed; ključnih besed naj bo do 5.

Slike, risbe in druge ilustracije morajo biti kvalitetne. Grafične priloge je treba predložiti v elektronski obliki, pri čemer je v primeru risb obvezno treba uporabljati Line art. Grafične priloge naj bodo posredovane v resoluciji od 600 dpi v primeru risb in v resoluciji od 300 dpi v primeru fotografij. V primeru, da avtor grafične priloge vključi v svoj word dokument, jih mora obvezno posredovati tudi v obliki posebnih dokumentov, in sicer v formatih tif, pdf ali jpg.

Redakcija si pridržuje pravico do odločitve glede fleksibilnosti teh zahtev v posameznih primerih.

Poleg znanstvenih in strokovnih člankov časopis sprejema tudi različne vrste besedil, katerih priprava za objavo je drugačna. Kadar gre za sestavek, komentar, kroniko, pregled ali oceno, poročilo, bibliografijo in podobna besedila, za njihovo oblikovanje niso predpisane posebne zahteve, razen tistih tehnične narave, ki veljajo tudi za vse ostale prispevke.

Način obveznega in enotnega citiranja

Avtorji morajo v primeru citiranja in navajanja literature uporabljati **izključno** obliko Chicago Manual of Style – author-date.

Podrobnejša navodila se nahajajo na internetni strani:

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

- **Citiranje znotraj besedila.** V besedilu se v oklepaju navaja priimek avtorja in leto izida ustreznih bibliografske enote, in sicer brez vejice med obema, po potrebi se zraven navede tudi številka strani, ločena z vejico, npr. (Pejović 2008) ali (Pejović 2008, 37) ali (Kodela in dr. 2006, 25–9).

- Seznam literature (reference) na koncu prispevka mora upoštevati abecedni red glede na priimke avtorjev. Če se navaja več bibliografskih enot istega avtorja z isto letnico izida, jih je treba dodatno označiti z malimi prvimi črkami abecede.

- Opombe na dnu strani morajo vsebovati manj pomembne detajle, dodatna pojasnila, podatke o uporabljenih virih (na primer o znanstvenem gradivu, internetnih straneh, priročnikih ipd.), vendar ne morejo nadomestiti citiranja literature. Citiranje posameznega avtorja v opombi je enako načinu citiranja v tekstu.

Načini navajanja v seznamu literature

Knjige (monografije):

Če je avtorjev več (dva, trije ali več), se zapiše priimek prvega avtorja, kateremu se doda imena in priimke ostalih avtorjev. Pri citiranju v besedilu se navede samo ime prvega avtorja in okrajšavo *in dr.* oziroma *et al.* Za naslovom knjige se najprej navede kraj izida in potem, ločeno z dvopičjem, založnika. Če

je založnikov več, se jih medsebojno loči s pomišljajem. Če obstaja več mest izida, se navede samo ime prvega mesta.

Cvetko, Dragotin. 1952. *Davorin Jenko i njegovo doba*. Beograd : Naučna knjiga.

Đukanović, Vlado in Maja Đukanović. 2005. *Slovenačko-srpski i srpsko-slovenački rečnik*. Ljubljana : Pasadena.

Kodela, Slobodan A., Danijela Stojanović, Sonja Cvetković. 2006. *Slovinci muzičari u niškom kraju = Slovenci glazbeniki v Nišu in okolici*. Niš : Slavenska kulturna skupnost »France Prešeren«.

Urednik monografije ali zbornika:

Pejović, Roksanda (ur.) 2008. *Allegretto giocoso : stvaralački opus Mihovila Logara*. Beograd : Fakulteta za glasbo.

Trebše-Štolfa, Milica (ur.) 2001. *Slovensko izseljenstvo : zbornik ob 50-letnici Slovenske izseljenske matice*. Ljubljana : Združenje Slovenska izseljenska matice.

Poglavje v monografiji ali zborniku:

Zeković, Dragomir. 2004. »Svetopolk Pivko (1910–1987)«. V *Život i delo srpskih naučnika* 9, ur. Vladan D. Đorđević, 287–328. Beograd : Srbska akademija znanosti in umetnosti.

Maricki Gađanski, Ksenija. 2009. »Klasičarska aktivnost Albina Vilhara«. V *Antički svet, evropska i srpska nauka : zbornik radova*, ur. Ksenija Maricki Gađanski, 208–213. Beograd : Društvo za antične študije Srbije : Službeni glasnik.

Uvod, predgovor in podobni deli knjige:

V besedilu – (Bronner 2005, xiii-xx)

Bronner, Simon J. 2005. Introduction to *Manly Traditions. The Folk Roots of American Masculinities*, ed. Simon J. Bronner, xi-xxv. Bloomington: Indiana University Press.

Članek v tiskanem časopisu:

Bižić Omčikus, Vesna. 2003. Niko Županič v Etnografskem muzeju v Beogradu. *Etnolog : glasnik Slovenskega etnografskega muzeja* 13 (64) : 273–283.

Mišić, Darko. 2009. Starograđanin Odon Vertovšek proslavio stoti rođendan. *Informator Opštine Stari grad* 25 : 4.

Članek iz dnevnega ali periodičnega tiska z ali brez imena avtorja članka:

Članek iz dnevnega tiska je lahko citiran znotraj besedila brez posebnega navajanja v seznamu literature, in sicer na naslednji način: »Kot je zapisal Bryson v New York Timesu 20. junija 2008, ...«, ali z opombo v oklepaju za ustreznim stavkom (*Večernje novosti*, 25. junij 2007). V kolikor avtor želi tovrstno navedbo uvrstiti na seznam referenc, naj to stori na naslednji način:

Niederkorn, William S. 2002. A scholar recants on his »Shakespeare« discovery. *New York Times*, June 20.

Večernje novosti. 2007. Godine bez traga. *Večernje novosti* 25. junij.

Prikaz knjige:

Radović, Srđan. 2009. Kontinuirano istraživanje zajednice Srba u Mađarskoj. Prikaz knjige (*Ni*) *ovde* (*ni*) *tamo*: *Etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka* Mladene Prelić. *Antropologija* 7 : 161–2.

Teza ali disertacija:

Denby, P. 1981. *The Self Discovered: The Car in American Folklore and Literature*. PhD diss. Indiana University.

Milenković, Miloš. 2006. *Teorija etnografije u savremenoj antropologiji (1982-2002)*. Doktorska disertacija. Univerza v Beogradu – Filozofska fakulteta.

Internetna stran:

Internetno stran se navede v tekočem besedilu ali v opombi, v seznamu literature pa se jo ponavadi izpusti. V kolikor avtor internetno stran vseeno želi navesti v seznamu referenc, to lahko stori na naslednji način:

Howard, Clark. 2001. *The True Story of Charyl Chessman*. Dostopno na: www.crimelibrary.com/classics3/chessman/index.htm

Enota iz elektronske baze podatkov:

Spletno bazo podatkov se v besedilu navede enako kot druge reference, v seznamu literature pa je treba dodati njeno internetno stran. Primeri:

V besedilu – (Cambridge Dictionnary Online)

V seznamu literature – Cambridge Dictionnary Online. Dostopno na: <http://dictionary.cambridge.org>

V besedilu – (ProQuest Information and Learning)

V seznamu literature – ProQuest Information and Learning. »Interdisciplinary – Dissertations & Theses«. Dostopno na: <http://proquest.umi.com/login/user>

OPOMBA:

- Recenzija in objavlanje prispevkov sta brezplačna.
- Avtorjem se PDF datoteko z njihovim sprejetim prispevkom brezplačno pošlje preko elektronske pošte.
- Elektronska različica prispevka je dostopna na internetni strani časopisa <http://slovinci.rs> in se jo lahko uporablja v skladu s pogoji licence Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 3.0 Srbija (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/rs/>).
- Prilog se avtorjem ne vrača.
- Avtorje naprošamo, da pregledajo, izpolnijo in pošljejo redakciji **Izjavo o avtorstvu** in **Pogodbo o prenosu avtorskih pravic**, ki se nahajata v imprintsu časopisa na internetni strani Nacionalnega sveta slovenske nacionalne manjšine.

Redakcija *Slovenike*

Journal policy

Slovenika: Journal for Culture, Science and Education (hereinafter referred to as *Slovenika*) is an annual Open Access journal.

The journal *Slovenika* publishes technical and research papers dealing with culture, science, education and archival studies, as well as art and literary works. Contributions published in *Slovenika* are related to the life and work of the Slovenian national minority in Serbia, i.e. the Slovenian population in Serbia.

Slovenika publishes the following types of papers: original research articles, review articles, critical reviews, discussions, communications, technical studies, retrospective articles, book and exhibition reviews, chronicles, bibliographies, reprints and translated papers, as well as interviews with eminent persons. The journal may also publish papers authored by the students of the Slovenian language and other disciplines that fall within the scope of the journal.

Slovenika may also publish special thematic issues edited by a guest editor, as well as invited papers on a featured topic.

Contributions may be submitted in the Slovenian or Serbian (both Cyrillic and Latin alphabets) languages. In *Slovenika*, the titles of papers, abstracts and keywords are provided in Serbian, Slovenian and English.

Editorial Responsibilities

The Editor-in-Chief is responsible for deciding which manuscripts submitted to *Slovenika* will be published. The editor is guided by the journal policy and constrained by legal requirements in force regarding libel, copyright infringement and plagiarism.

The Editor-in-Chief must hold no conflict of interest with regard to the manuscripts he/she considers for publication. If there is such a conflict of interest in relation to his/her handling of a submission, the selection of reviewers and all decisions on the manuscript shall be made by the Editorial Board. As the journal uses double-blind peer review, the Editor-in-Chief shall ensure that reviewers remain anonymous to authors and *vice versa*.

The Editor-in-Chief shall evaluate manuscripts for their intellectual content free from any racial, gender, sexual, religious, ethnic, or political bias.

Unpublished materials disclosed in a submitted manuscript must not be used in an Editor-in-Chief's own research without the express written consent of the author.

Authors' Responsibilities

Authors warrant that their manuscript is their original work that it has not been published before and is not under consideration for publication elsewhere. Authors also warrant that the manuscript is not and will not be published elsewhere (after the publication in *Slovenika*) in any other language without the consent of the copyright holder(s).

Authors warrant that the rights of third parties will not be violated, and that the publisher will not be held legally responsible should there be any claims for compensation.

Authors are exclusively responsible for the contents of their submissions, the validity of the presented results and must make sure that they have permission from all involved parties to make the data public.

Authors wishing to include figures or text passages that have already been published elsewhere are required to obtain permission from the copyright holder(s) and to include evidence that such permission has been granted when submitting their papers. Any material received without such evidence will be assumed to originate from the authors.

Authors must make sure that only contributors who have significantly contributed to the submission are listed as authors and, conversely, that all contributors who have significantly contributed to the submission are listed as authors.

Authors must abide to the ethical standards that apply to research and their submissions must not contain plagiarism. Authors affirm that the article contains no unfounded or unlawful statements and does not violate the rights of others.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published work, it is the author's obligation to promptly notify the Editor-in-Chief or publisher and cooperate with them to retract or correct the paper.

Peer Review

The submitted research and technical papers are subject to pre-evaluation by the Editorial Board. The purpose of pre-evaluation is to determine whether a manuscript complies with the journal policy. The Editor-in-Chief sends manuscripts approved by the Editorial Board to two experts in relevant fields. Each manuscript is accompanied with a reviewers' evaluation form, which contains questions meant to help referees cover all aspects that should be taken into consideration in order to decide the fate of a submission. In the final section of the evaluation form, the reviewers must include observations and suggestions aimed at improving the submitted manuscript; these are sent to authors, without the names of the reviewer, and the authors are required to make necessary corrections within ten days from receiving the reviewers' reports. The author decides whether he/she will accept the reviewers' suggestions and informs the Editorial Board about his/her decision.

If the decisions of the two reviewers are not the same (accept/reject), the Editor-in-Chief may assign additional reviewers. The choice of reviewers is at the discretion of the Editor-in-Chief. The reviewer's form is sent to a reviewer by the Editorial Secretary of *Slovenika*.

The reviewers should submit their reviews within three weeks.

Plagiarism

Plagiarism, where someone assumes another's ideas, words, or other creative expression as one's own, is a clear violation of scientific ethics. Plagiarism may also involve a violation of copyright law, punishable by legal action.

Plagiarism includes the following:

- Word for word, or almost word for word copying, or purposely paraphrasing portions of another author's work without clearly indicating the source or marking the copied fragment (for example, using quotation marks);
- Copying figures or tables from someone else's paper without properly citing the source and/or without permission from the ORIGINAL author or the copyright holder.

Any paper which shows obvious signs of plagiarism will be automatically rejected. In case plagiarism is discovered in a paper that has already been published by the journal, the paper will be retracted and its authors will be required to send a written apology to the authors of the original paper. The journal will stop receiving contributions from the authors who plagiarized somebody else's work.

Open Access

The journal *Slovenika* is an Open Access Journal. The papers published in *Slovenika* can be downloaded free of charge and used under the Creative Commons–Attribution–NonCommercial–NonDerivatives 3.0 Serbia license (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/rs/>).

The journal *Slovenika* does not charge APCs (Article Processing Charges).

Self-Archiving

The journal *Slovenika* allows authors to deposit both the accepted (peer-reviewed, Author's Post-print) version and the final, published (Publisher's version/PDF) of a published article in an institutional repository and non-commercial repositories, or to publish it on Author's personal website and/or departmental website under the Creative Commons–Attribution–NonCommercial–NonDerivatives 3.0 Serbia license (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/rs/>), at any time after publication. The publishers, as the copyright holders and the source (including all bibliographic data), and a link must be made to the article's DOI.

Copyright

Once the manuscript is accepted for publication, authors shall transfer the copyright to the Publisher by signing the Copyright Transfer Agreement that can be downloaded from the website of the National Council. If the submitted manuscript is not accepted for publication by the journal, all rights shall be retained by the author(s).

Submission Instructions

Manuscripts should be submitted by email (as MS Word documents) to the Editorial Board: nacionalnisvet@gmail.com. The submission deadline is July 1.

By submitting a manuscript authors warrant that their contribution to the journal is their original work, that it has not been published before (except

as a conference abstract, a part of a published lecture, a review article or a PhD thesis), that it is not under consideration for publication elsewhere, and that its publication has been approved by all co-authors, if any, and tacitly or explicitly by the responsible authorities at the institution where the work was carried out.

When submitting a manuscript, authors should always provide their first name and surname, affiliation and e-mail. If there are multiple authors, this information should be provided for each author.

Apart from the text of the manuscript, each submission should contain the title, abstract, keywords, acknowledgments, references, a list of tables and a list of illustrations. The position of figures and tables should be indicated in the text (tables and figures should not be included in the manuscript. They should be submitted as separate files in appropriate formats).

Authors who submit manuscripts in the Serbian language may choose whether they wish to have their articles published in the Cyrillic or Latin alphabet. They need to type the manuscript in the desired alphabet.

All accepted manuscripts are subject to copyediting. Authors should verify and enter the necessary corrections within ten days from receiving the copyeditor's suggestions.

Abstract should not exceed 200 words and should contain a short review of the method and the most important results of work, so that its original text can be used in referential periodicals and databases. Do not include citations in the abstract. The abstract should be provided in Serbian, Slovenian and English.

Keywords (up to five) are listed in a separate line after the abstract. Keywords should be relevant to the topic and content of the paper. An accurate list of keywords will ensure correct indexing of the paper in referential periodicals and databases. Keywords should be provided in Serbian, Slovenian and English.

Formatting, categories of papers and manuscript length

Authors must follow the submission instructions strictly. The manuscripts that do not comply with instructions will be rejected without review.

Manuscript should be written using MS Word and submitted as doc or docx files.

The paper format should be A4, font Times New Roman (12pt), line spacing 1.0. Footnotes should be typed using Times New Roman (10pt), line spacing 1.0. The structure of the manuscript may include chapters and subchapters. Please do not apply any special formatting to titles, chapters, subchapters, or any other structural elements. The formatting will be done by the Editorial Office in accordance with the journal's page layout. Authors should specify the project code and funders (if the manuscript is a result of a research project) and include acknowledgments and similar comments, if appropriate.

Paragraphs should be indented and not separated with blank lines. Double quotation marks should be used to mark quotes in the text, and single quotation marks to mark quotes within quotes. Tables, graphs, diagrams, images and illustrations should be supplied with appropriate captions, numbers and accompanying explanations.

The Editorial Office reserves the right to adjust the layout of the text and illustrations to the standard layout of the journal.

The following text length limits apply in **original research papers and reviews**: up to 70,000 characters (original research papers); up to 45,000 characters (review articles); up to 20,000 characters (critical reviews and discussions); up to 10,000 characters (book and exhibition reviews); up to 6,000 characters (chronicles); up to 200 words (abstracts); up to five words (keywords).

Images, drawings and other illustrations should be of good quality. All graphic images must be submitted in an electronic format at the minimum resolution of 600 dpi for line art, and 300 dpi for photos. The authors who insert graphic images in MS Word documents must also provide the same images and as separate TIF, PDF or JPG documents.

In certain cases, the Editorial Office may assume a more flexible approach to these requirements.

Along with research and technical papers, the journal is also open to various types of contributions. Accordingly, the technical requirements that they have to meet are different. As far as technical studies, comments, chronicles, book and exhibition reviews, bibliographies and similar contributions are concerned, they do not have to meet any special requirements except for the technical ones, which also apply to other types of contributions.

Uniform citation style

Authors **are required** to format references according to the Chicago Manual of Style – author-date.

Detailed information can be found on the web page:
http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

- **In-text citations.** The author's name and publication year of a particular bibliographic entry are given in parentheses; there is no comma between the author's surname and the publication year; if necessary, a page number may be cited and it is separated by a comma, e.g.: (Pejović 2008), or (Pejović 2008, 37), or (Kodela et al. 2006, 25–9).

- The references in the bibliography (list of references) at the end of a paper are listed in the order of the Cyrillic or Latin alphabet according to the author's surname. If several bibliographic entries belong to the same author and have the same publication year, lowercase letters of the alphabet are added.

- Footnotes (notes) at the bottom of the page should include less important details, additional explanations, citations of used sources (such as unpublished materials, websites, manuals, etc.) but they cannot substitute the list of references. Citations in footnotes shall conform to the same format as in-text citations.

Bibliographic citations in the reference list

Books (monographs):

In case a book has two, three or more authors, the surname of the first author is followed by the names and surnames of other authors. In in-text citations, only the surname of the first author followed by the abbreviation *i dr.*

or *et al.* is given. The title of the book is followed by the publication place and the publisher, separated by a colon. If there are multiple publishers, they are separated by dashes. If there are more places of publication, only the name of the first city is given.

Cvetko, Dragotin. 1952. *Davorin Jenko i njegovo doba*. Beograd : Naučna knjiga.

Đukanović, Vlado i Maja Đukanović. 2005. *Slovenačko-srpski i srpsko-slovenački rečnik*. Ljubljana : Pasadena.

Kodela, Slobodan A., Danijela Stojanović, Sonja Cvetković. 2006. *Slovenski muzičari u niškom kraju = Slovenci glazbenici v Nišu in okolici*. Niš : Slovenska kulturna zajednica „France Prešern”.

Editors of monographs or collections of papers:

Pejović, Roksanda (ur.) 2008. *Allegretto giocoso : stvaralački opus Mihovila Logara*. Beograd : Fakultet Muzičke umetnosti.

Trebše-Stolf, Milica (ur.) 2001. *Slovensko izseljenstvo : zbornik ob 50-letnici Slovenske izseljenke matice*. Ljubljana : Združenje Slovenska izseljenka matica.

Chapters in a monograph or a collection of papers:

Zeković, Dragomir. 2004. „Svetopolk Pivko (1910–1987)”. In *Život i delo srpskih naučnika 9*, ur. Vladan D. Đorđević, 287–328. Beograd : Srpska akademija nauka i umetnosti.

Maricki Gađanski, Ksenija. 2009. „Klasičarska aktivnost Albina Vilhara”. In *Antički svet, evropska i srpska nauka : zbornik radova*, ur. Ksenija Maricki Gađanski, 208–213. Beograd : Društvo za antičke studije Srbije : Službeni glasnik.

Introductions, prefaces and similar book parts:

In-text citation (Bronner 2005, xiii–xx)

Bronner, Simon J. 2005. Introduction to *Manly Traditions. The Folk Roots of American Masculinities*, ed. Simon J. Bronner, xi–xxv. Bloomington: Indiana University Press.

Articles in print journals:

Bižić Omčikus, Vesna. 2003. Niko Županič v Etnografskem muzeju v Beogradu. *Etnolog : glasnik Slovenskega etnografskega muzeja* 13 (64) : 273–283.

Mišić, Darko. 2009. Starograđanin Odon Vertovšek proslavio stoti rođendan. *Informator Opštine Stari grad* 25 : 4.

Articles in daily press or periodicals, by known or anonymous authors:

References to article from daily press can be made in the text, without being included in the list of references, as follows: “As Niederkorn wrote in *The New York Times* on 20 June 2002 ...”, or they may be placed in parentheses after the corresponding sentence (*Vecernje novosti*, 25. jun 2007). If the author wants to include the source in the reference list, the reference should be formatted as follows:

Niederkorn, William S. 2002. A scholar recants on his „Shakespeare” discovery. *New York Times*, June 20.

Večernje novosti. 2007. Godine bez traga. *Večernje novosti* 25. jun.

Book reviews

Radović, Srđan. 2009. Kontinuirano istraživanje zajednice Srba u Mađarskoj. Prikaz knjige *(Ni) ovde (ni) tamo: Etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka* Mladene Prelić. *Antropologija* 7 : 161–2.

Theses or dissertations

Denby, P. 1981. *The Self Discovered: The Car in American Folklore and Literature*. PhD diss. Indiana University.

Milenković, Miloš. 2006. *Teorija etnografije u savremenoj antropologiji (1982–2002)*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet.

Websites

Websites are cited within the text or in a footnote and are normally not included in the list of references. If an author wishes to include a website in a reference list, the reference should be formatted as follows:

Howard, Clark. 2001. *The True Story of Charyl Chessman*. Available through: www.crimelibrary.com/classics3/chessman/index.htm

Entries form online databases:

Online databases are cited in the text like other references; in the reference list, the reference should be accompanied with an URL, e.g.:

in-text citation: (Cambridge Dictionary Online)

in the list of references: Cambridge Dictionary Online. Available through <http://dictionary.cambridge.org>

in-text citation: (ProQuest Information and Learning)

in the list of references: ProQuest Information and Learning, „Interdisciplinary – Dissertations & Theses”. Available through <http://proquest.umi.com/login/user>

NOTE:

- The peer review and publishing procedures are free of charge.
- Authors will receive the PDF files of their papers for free via e-mail.
- The electronic versions of articles will be available at the journal website <http://slovinci.rs> and they may be used under the Creative Commons–Attribution–NonCommercial–NonDerivatives 3.0 Serbia license (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/rs/>).
- The submitted materials are not returned to authors.
- The authors are required to check the **Author Statement** and the **Copyright Transfer Agreement**, to fill in the documents and send them to the Editorial Office. The documents can be found in the Impressum of the journal, at the website of the National Council of the Slovenian National Minority.

Editorial Office of *Slovenika*

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

008

SLOVENIKA : časopis za kulturu, nauku i obrazovanje =
časopis za kulturo, znanost in izobraževanje / glavni i odgovorni
urednici Maja Đukanović, Biljana Milenković-Vuković. -
[Štampano izd.]. - 2015, br. 1- . - Beograd : Univerzitet u Beogradu,
Filološki fakultet : Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine,
2015- (Beograd : SGC). - 24 cm

Godišnje. - Tekst na srp., engl. i sloven. jeziku. - Drugo izdanje na
drugom medijumu: Slovenika (Online) = ISSN 2466-2852
ISSN 2466-555X = Slovenika (Štampano izd.)
COBISS.SR-ID 228313612